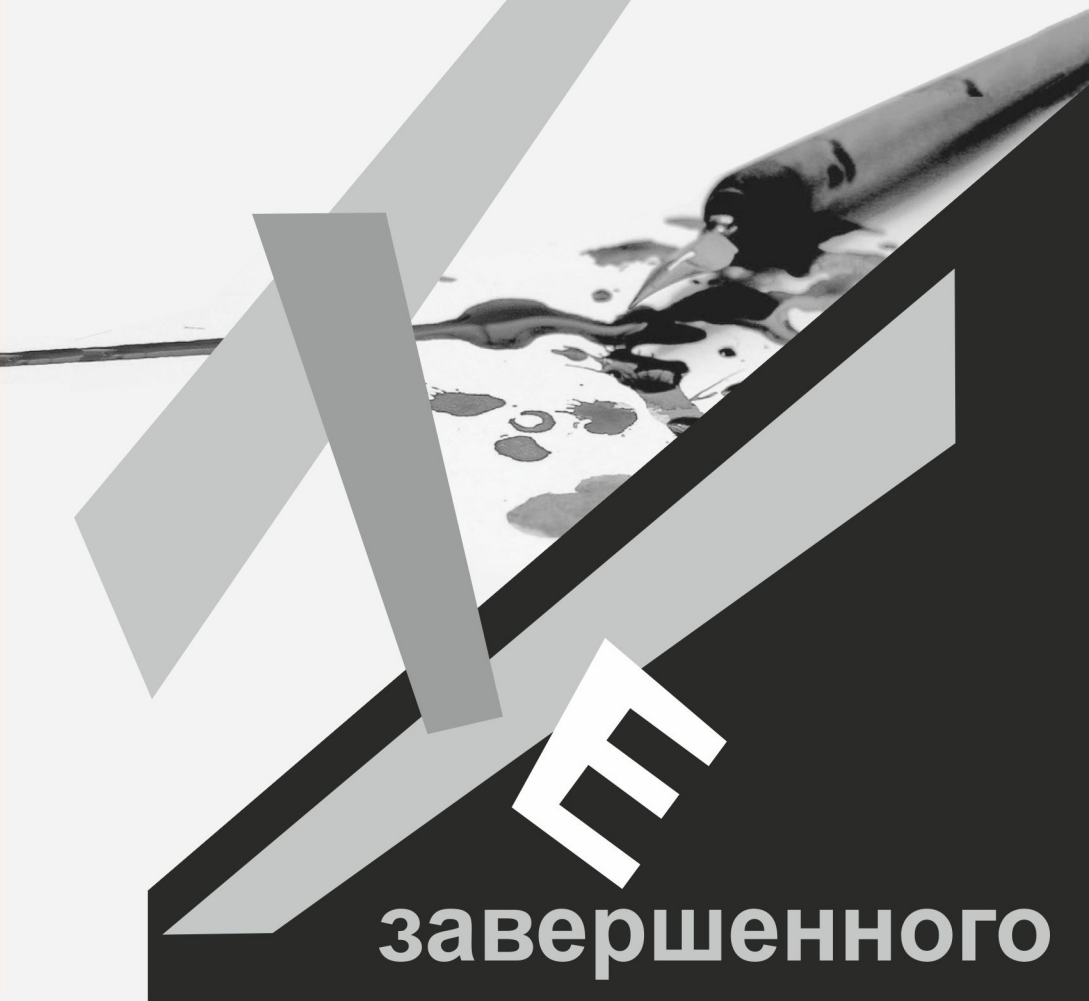


Феномен



Е

завершенного

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЫЦИНА

ФЕНОМЕН НЕЗАВЕРШЕННОГО

Монография

Под общей редакцией
Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова

2-е издание, исправленное и дополненное

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2019

УДК 821.0
ББК Ш40в
Ф423

Авторский коллектив:

Т. А. Снигирева (предисл., 3.7, 3.9), А. В. Подчиненов (предисл., 3.7),
О. А. Михайлова (1.1, 3.1), Е. В. Абрамовских (1.2), Т. Е. Барышникова (4.3),
Т. Н. Бреева (4.7.), Л. П. Быков (послел. «Феномен...»), И. Е. Васильев (1.3.),
Ю. А. Говорукина (1.8), К. Д. Гордович (3.6), Й. Догнал (1.4), Л. Н. Житкова (3.4),
Н. И. Завгородняя (2.2), Е. П. Исакова (2.6), Е. И. Колесникова (1.5), А. В. Куба-
сов (3.1), А. А. Медведев (2.5), А. М. Меньшикова (3.3, 4.4), А. В. Миронов (4.5),
М. Ю. Мухин (3.2), А. В. Перцев (послел. «Торжество...»), Е. В. Пономарева (2.6),
Н. В. Пращерук (3.4), Н. М. Раковская (4.2), Н. А. Рогачева (3.8), А. Н. Садриева (2.4),
Т. Ф. Семьян (4.1), О. Г. Сидорова (2.3), А. В. Снигирев (4.6), О. Н. Турышева (1.6),
С. А. Фокина (3.5), Е. А. Худенко (2.1), О. В. Черкезова (1.7)

Рецензенты:

А. Варда, доктор филологических наук,
профессор Лодзинского университета (Польша)

Ю. Б. Орлицкий, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Российского государственного гуманитарного университета

Феномен незавершенного: монография / [Т. А. Снигирева
Ф423 и др.] под общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. –
2-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. — 670 с.
ISBN 978-5-7996-2470-5
DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.00

В монографии феномен незавершенного рассматривается не только как пред-
мет, но и как инструмент исследования. Анализируется многофункциональность
незавершенного в литературном процессе и творческой биографии писателей.
Очерчиваются и уточняются различные аспекты исследования незавершенного:
литературоведческий, лингвистический, философский.

УДК 821.0
ББК Ш40в

ПРЕДИСЛОВИЕ

Энергия незавершенного

Феномен незавершенного как явление истории литературы и как сознательный авторский прием чаще всего описывается путем активного подключения своеобразной филологической поэтики «не»: мотив неовплощенного, семантические лакуны, «отсутствие наличия», «коммуникативный провал» (который, сразу заметим, ведет к невозможности однолинейного прочтения текста), «ощутимый отказ», семантика неопределенности, редуцированный (открытый) финал, несостоявшееся, категория отсутствия, реконструктивный отказ, отсутствующая структура, недошедшее произведение, «заметочность», недосказанность, недоовплощенность, недовыраженность, скрытая потенциальность смысла, знаковое отсутствие, недоговоренность.

Другим инструментом описания незавершенного является принцип противопоставления, в котором доминантным становится оппозиция «завершенность как целостность — незавершенность». М. М. Бахтин настаивал: «Завершимость — специфическая особенность искусства в отличие от других областей идеологии. <...> У каждого искусства в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется типами завершения целого произведения»¹. Развивая классическую концепцию полифонического романа, созданную более поздним М. Бахтиным, Л. Силлард справедливо пишет о «принципиальной незавершенности романов Достоевского»².

Рассматривая жанр с точки зрения целостности художественного высказывания, Н. Л. Лейдерман в своем итоговом труде «Теория жанра» неоднократно обращается к проблеме незавершенного, специально не ставя и не развивая ее. Он убежден в том, что худо-

жественная завершенность — знак зрелости жанра, реализации его художественного потенциала и самодостаточности: «Художественная завершенность с давних времен воспринималась как самое убедительное доказательство истинности той концепции действительности, которая воплощена в произведении. Еще Аристотель находил в законах жанра взаимозависимость между целостностью и красотой, с одной стороны, и истиною — с другой»³. Но, размышляя о создании литературного произведения как образа и модели мира, ученый не мог не оговориться: «Количественные и сугубо формальные критерии здесь не работают. Целостный образ мира может возникать даже в таких произведениях, которые представлены читателю как демонстративно неоконченные. Весьма характерный пример — стихотворение А. С. Пушкина “Осень”. <...> Душа ввергает себя в простор, мир разомкнут, но дали неведомы... Таков образ мира в пушкинской “Осени”. Он вполне целостен и концептуально завершен, при всей своей формальной фрагментарности и демонстративной синтаксической недосказанности. В принципе, каждое художественное произведение несет в себе диалектическое противоречие: оно становится законченным, завершенным в тот миг, когда в нем возникает принципиально бесконечный, раскрытый в вечность образ мира»⁴.

Наконец, еще одним комплексом проблем, связанным с проблемой незавершенного, становится вопрос о разграничении «неоконченного» и «незавершенного». Думается, «неоконченное» — факт житейской и/или творческой биографии. «Незавершенное» — факт художественной авторской воли, главное последствие которой — появление некой особой, специфической «свободы», свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента). «Отсутствие наличия» (Ж. Деррида) ведет к разворачиванию смыслов децентрации: «Вот в этот-то момент язык и завладевает универсальным проблемным полем; это момент, когда за отсутствием центра или начала все становится дискурсом — при условии, что мы будем понимать под этим словом систему, в которой центральное, изначальное или трансцендентальное означаемое никогда полностью не присутствует вне некой

системы различий. Отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает поле и возможности игры значений до бесконечности»⁵.

История литературы свидетельствует, что незавершенное может быть как знаком творческой индивидуальности, проявлением особого типа художественного мышления, так и знаком определенного литературного течения (модернизма и особенно постмодернизма, активно работающего с поэтикой фрагмента, осколка, мозаики). Более того, существуют целые культуры, поэтика которых строится на принципе незавершенности (например, японская).

Незавершенность финала (оборванный или открытый финал), незавершенность внутри текста (обрыв, пропуск, пустая страница, пробел, отточие, многоточие, графически обозначенный пропуск предложения, абзаца и даже целой страницы) создают поле особого напряжения, особую энергетику. Так, Ю. Н. Тынянов убежден в том, что знаменитые пушкинские пропуски стихов не что иное, как «эквивалент текста», они «не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных элементов»⁶.

Н. Л. Степанов (вновь по поводу Пушкина) считает, что пропущенные строки иницируют «полную свободу ответа». В результате в стихотворении возникает «не черновое перечисление, а беловое отсутствие» (Т. Подкорытова). Ю. Н. Чумаков, сопоставляя «Осень» и концовку «Онегина», замечает: «Предшествующие строфы впрямую или по существу говорят о творческом состоянии, о готовности творить. Эквиваленты “Осени” и “Онегина” отмечают моменты возникновения творчества, давая, таким образом, вместо конца новое начало, приоткрывая неведомые перспективы»⁷.

В аспекте проблемы незавершенного по-новому можно прочесть известное размышление В. Ингардена: «Литературное произведение может конкретизироваться с разных принципиальных позиций, например с наивной позиции простого потребителя литературы, со специфически эстетической позиции, с позиции человека, имеющего определенные политические или, скажем, религиозные интересы и ищущего в художественной литературе пропагандистских средств, наконец, с чисто исследовательских позиций... В каждом из этих

случаев налицо иные способы дополнения мест неполной определенности, иные способы актуализации качественных моментов и видов и, наконец, иные способы реализации явлений и образований языково-звукового пласта»⁸.

Возникает возможность определить типы «дополнения мест неполной определенности», точнее (в нашем случае), варианты завершения незавершенного: 1) виртуальное домысливание; 2) дописывание; 3) реконструкция; 4) интерпретация. Во всех вариантах происходит реализация отсроченного завершения, главным стимулом которого является энергия незавершенного, вызывающего к сотворчеству.

Е. Фарино, возможно, излишне резко по отношению к традиционной поэтике настаивает на том, что «описательная поэтика (в ее традиционном варианте) способна замечать в тексте только то, что в нем присутствует, и упускает из виду то, что в нем отсутствует, структурная же поэтика придерживается иного взгляда — она утверждает, что отказ от каких-либо свойств художественного текста может быть так же функционален, так же значим, как и их использование»⁹. Но польский исследователь в данном случае идет за знаменитым постулатом Ю. М. Лотмана, утверждавшего, что структурный анализ исходит из того, что художественный прием не материальный элемент текста, а отношение: «Описательная поэтика похожа на наблюдателя, который только зафиксировал определенное жизненное явление (например, “голый человек”). Структурная поэтика всегда исходит из того, что наблюдаемый феномен — лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего: “В какой ситуации?” Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании»¹⁰.

Как бы ни оценивали теоретики феномен «незавершенного», так или иначе он является литературным фактом. Не завершены три крупнейших романа XX в.: «Жизнь Клима Самгина», «Петр Первый», «Счастливая Москва». И если в случае с А. Н. Толстым финал предопределен авторской волей и его историософской концепцией «России новой и молодой» («Роман хочу довести до Полтавы. Не

хочется, чтобы люди в нем старились, что мне с ними, старыми, делать?»)», то в случае с А. М. Горьким, который придавал роману значение всего, что им сделано, и одновременно признавался, что роман сводил его с ума, и еще определеннее (по легенде, это последние слова, сказанные писателем перед смертью), что «конец романа — конец героя — конец автора», «призрак финала» жизни «пустой души» так и остался призраком, меняющим свои очертания в зависимости от того времени, в рамках которого прочитывался роман, и концепции интерпретатора. В случае с А. Платоновым его роман, опубликованный в журнале с примечанием «неоконченный», анализируется платоноведами как вполне завершённый. Завершён ли «Мастер и Маргарита»? Его «мерцающий финал» — воля Булгакова-писателя или решение Булгакова-врача, за три дня до смерти отдавшего жене рукопись со словами: «Чтобы помнили».

Незавершённое, понятое как разомкнутое, коррелирующее со значимым отсутствием, имеющее установку на диалог с читательским сознанием, может иметь и имеет свое особое, специфически реализуемое смыслообразующее значение.

Данная монография ставит, систематизирует и предлагает свои способы решения очерченных выше проблем, являясь результатом коллективных усилий группы ученых. Первоначальным шагом для ее создания (как и в случае с монографией «Феномен творческой неудачи») стал семинар, проведенный нами в апреле 2011 г., на котором обсуждались концептуальные проблемы феномена «незавершённого», методы и методики его описания и интерпретации, намети́лась логика его исследования.

Структура монографии складывалась под воздействием по крайней мере двух факторов — закономерностей исследуемого явления и индивидуально-авторского понимания и интереса к тому кругу проблем в теории и истории литературы, который иницируется, даже провоцируется предложенным аспектом.

Мы искренне благодарны нашим друзьям по научному сообществу, принявшим участие в научном семинаре, благодаря которым наша инициатива нашла свое воплощение в данной книге.

Готовя к переизданию данную монографию, существенно дополненную фундаментальными главами, посвященными дефиниции понятий незаконченного / незавершенного и способам сюжетной реконструкции незавершенных текстов А. Платонова (по архивным материалам), мы с удовлетворением отмечаем, что за последние годы состоялся и третий семинар – «Феномен творческого кризиса»¹¹, вышла одноименная монография, а первая – «Феномен творческой неудачи» – была выпущена в Москве¹². Кроме того, за это время мы получили множество положительных откликов на наши коллективные труды, как устных, так и письменных, опубликованных в престижных изданиях. Часть из них, посвященных «Феномену незавершенного», мы включили в данное издание.

¹ *Медведев П. Н.* [Бахтин М. М.]. Формальный метод в литературоведении : Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 176.

² *Szillard L.* Карнавальное сознание, карнавализация // *Russian Literature* (Amsterdam). 1985. Vol. 18. P. 16.

³ *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 241.

⁴ Там же. С. 55.

⁵ *Деррида Ж.* Письмо и различие. М., 2000. С. 448.

⁶ *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка : статьи. М., 1965. С. 43, 49.

⁷ *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 334.

⁸ *Ингарден В.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 85.

⁹ *Фарино Е.* Введение в литературоведение : учеб. пособие. СПб., 2004. С. 69.

¹⁰ *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 36.

¹¹ Феномен творческой кризиса: монография / [Т.А. Снигирева и др.]; под общ. ред. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. – 400 с.

¹² Феномен творческой неудачи / под общ. ред. и с предисл. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург, 2011. 424 с.; Феномен творческой неудачи / под общ. ред. [и с предисл.] А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. – 2-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург, 2015. – 486 с.; Феномен творческой неудачи в литературе: монография / [А. В. Подчиненов и др.]; под общ. ред. А.В. Подчиненова и Т.А. Снигиревой. М.: Издательство Юрайт; Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. – 484 с

1. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕЗАВЕРШЕННОГО

1.1. О семантике лексем *незавершенный — незаконченный*

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.01

В современном литературоведении понятия незаконченного и незавершенного текстов либо рассматриваются как одна эстетическая категория¹, либо терминологически разграничиваются². В словаре терминов «Эстетика. Теория литературы» понятие «незавершенность» толкуется через понятие «незаконченность» и включено в статью Ю. Борева «Недосказанность»*, хотя и не отождествляется с последней. Не проясняют различия в понимании и сами художники, с равной частотой и регулярностью используя в названиях своих произведений слова *незавершенный* и *незакон-*

* Ср.: «В отличие от *non-finito* и недосказанности, которые являются средствами, выразительными и художественными приемами, незавершенность — невольная незаконченность произведения, возникшая по личным, биографическим обстоятельствам жизни художника или (чаще, особенно в XX веке и в другие эпохи социального напряжения и острых конфликтов) по социальным причинам (например, цензурные помехи, сбои и катастрофы в личной судьбе автора). Незавершенность — прием, призванный работать на создание художественной концепции произведения и подчеркивающий наличие в объективной реальности загадочного и непознанного, а в художественной реальности — высших метафизических проблем» (Борев Ю. Недосказанность // Энцикл. слов. терминов / сост. Ю. Б. Борев. М., 2003. С. 268).

ченный (неоконченный)*. Вот только некоторые примеры: «Незавершенный роман» (Владимир Набоков), «Незавершенные дела» (Нора Робертс), «Незавершенная гармония» (Анатолий Матях), «На рубежах памяти. Незавершенная книга об истории Крыма» (Владислав Рябчиков), «Неоконченный портрет. Нюрнбергские призраки» (А. Б. Чаковский), «Неоконченный романс» (Валентина Мельникова), «Неоконченный пасьянс» (Алексей и Ольга Ракинины), «Неоконченные сказания Нуменора и Средиземья» (англ. *Unfinished Tales of Numenor and Middle-earth* — подборка историй и эссе авторства Дж. Р. Р. Толкина), «Неоконченная повесть» (фильм режиссера Фридриха Эрмлера), «Незаконченный ужин» (режиссер Янис Стрейч), «Незаконченная жизнь» (*An Unfinished Life*, режиссер Лассе Халльстрём), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (режиссер Никита Михалков), «Неоконченный урок» (режиссер Игорь Хомский), «Неоконченный роман» (*Impardonnables*, режиссер Андре Тешине), «Неоконченная» (симфония Франца Шуберта), «Незаконченный роман» (песня И. Крутого) и др.

Неопределенность и размытость терминов *незавершенность* и *незаконченность* обусловлена не только сложностью самого явления открытой формы художественного произведения, но и самой языковой семантикой лексем *незавершенный* и *незаконченный*. Семантический анализ употребления слова с опорой на данные лингвистических словарей и живой речи помогает выявить его глубинные смыслы, определяющие функционирование самого слова и в некотором отношении даже стимулирующие тот или иной разворот в понимании обозначаемого явления.

Во всех лингвистических словарях современного русского языка (и толковых, и синонимических) лексемы *незавершенный* и *незаконченный/неоконченный* даются как полные эквиваленты, не имеющие ни стилистических, ни семантических различий. Ср. словарные статьи:

* Справедливости ради заметим, что нам известно больше названий со словами *незаконченный* или *неоконченный*.

— *не за вер ш е н н ы й* — «не доведенный до конца, незаконченный»;

— *не о ко н ч е н н ы й* — «не доведенный до окончания, конца, незавершенный, незаконченный»;

— *не з а ко н ч е н н ы й* — «не доведенный до конца, незавершенный»³.

Однако наличие абсолютных синонимов — явление в языке довольно редкое, противоречащее всей сущности языковой системы, которая постоянно стремится развести семантически сходные, но формально различные слова. Лексемы при их активном употреблении приобретают под влиянием контекста тонкие оттенки, которые в конечном счете ведут к различиям в значениях тождественных на первый взгляд слов. Логично предположить, что интересующие нас слова также имеют глубинные семантические различия.

Лексемы *незавершенный*, *незаконченный* грамматически производны от глаголов *завершить*, *закончить*, поэтому для выяснения семантических различий между мотивированными единицами прежде всего обратимся к семантике мотивирующих глаголов. Глаголы *завершить*, *закончить* согласно словарям также являются синонимами, однако в словаре Д. Н. Ушакова⁴ они различаются стилистическими коннотациями: *завершить* имеет более высокий регистр, поскольку отмечено как «книжное, риторическое», тогда как *закончить* — стилистически нейтрально*. Вместе с тем можно обнаружить и некоторые семантические различия в употреблении данных глаголов**, обусловленные отчасти внутренней формой слов.

* Возможно, именно отсутствие возвышенной стилистической окраски лексемы *незаконченный* (*неоконченный*) влияет на выбор ее автором для названия своего художественного произведения как средства избежать пафосности.

** Интересные результаты показал интернет-опрос на *mail.ru*. Отвечая на вопрос, есть ли разница между *завершить* и *закончить*, большинство носителей русского языка согласились с тем, что это одно и то же. Но нередко встречались и такого рода ответы: «Может, вершки с корешками за уши притянуть? Здесь просто разная стилистическая окраска: первое употребляется в торжественной речи, второе — в обычной. Завершают дела. Заканчивают делишки; ЗаВЕРШить — это достигнуть пика, верха, а вот заКОНЧить — это просто конец».

Корневая морфема глагола *закончить* этимологически связана со словом *конец*, в семантике которого главное место имеет сема 'предел, граница'; следовательно, глагол *закончить*, употребляясь с процессуальными существительными (*закончить игру, работу, заседание, дело, занятие*), означает, что некоторый процесс или некоторое событие, действие подошли к своей грани, к краю, к заключительной точке. При метонимическом употреблении, т. е. в сочетании с существительными, которые обозначают результат процесса (*закончить рукопись, доклад* как текст), глагол *закончить* означает, что некий предмет обрел в результате процесса необходимый, вполне определенный вид, определенную форму, структуру, у него есть четкие границы.

Лексема *завершить* этимологически связана с существительным *верх*, имеющим значение «расположенная над другими часть чего-л.», а словообразовательно — с многозначным глаголом *вершить*, который имеет прямое этимологическое значение «делать верх, крышу какой-нибудь постройки», и современное основное значение «распоряжаться чем-л., управлять, руководить, неся ответственность за кого-, что-либо». В таком случае можно говорить о присутствии в семантике глагола *завершить* следующих семантических компонентов: а) 'значимость создаваемого объекта', поскольку крыша, верхняя часть имеет, несомненно, важнейшее значение для любой постройки; б) 'ответственность субъекта', т. е. субъект, когда завершает какое-либо дело, не просто прекращает его, а осознанно останавливает свою деятельность, принимая на себя ответственность за созданный объект. Кроме того, связь глагола *завершить* с другими однокоренными словами, такими как *свершить* («совершить что-л. большое, важное»), *свершение* («осуществление больших замыслов, высоких стремлений»), *совершить*, также доказывает наличие в его семантике признаков 'большое, важное', 'значимое'⁵. А семантика родственных слов *совершенный, совершенство* высвечивает потенциальные семантические признаки 'полнота всех достоинств', 'высшая степень какого-либо положительного качества'⁶.

Таким образом, значение глагола *закончить* направлено, так сказать, на форму, внешнюю сторону создаваемого объекта, тогда как глагол *завершить* своей семантикой ориентирует на сущностное содержание объекта. *Завершить* в отличие от *закончить* — это не просто создать объект необходимой формы, очертить его границы, но в процессе длительного труда придать этому объекту необходимое качество, сделать максимально полным его содержание, и при этом действующий субъект несет ответственность за качество созданного объекта.

Различия между анализируемыми словами можно обнаружить и в однокоренных с глаголами существительных *завершение* и *окончание*. В «Толковом словаре русского языка» под ред. Д. В. Дмитриева, который отражает взгляд на язык наивного пользователя и в котором приводится живое употребление слов в контексте⁷, существительные *завершение* и *окончание* имеют отличия, несмотря на круговое толкование: окончанием называют завершение какого-либо действия, процесса; завершением дела называют его полное окончание, доведение до намеченного результата. Как видно, в семантике завершения значимыми являются смыслы ‘осознанный результат’, ‘доведение до логического конца’. Но эти смыслы отсутствуют в семантике *окончания*.

Для прояснения смыслов лексических единиц многое дает паремиологический фонд, в котором отражается национально-культурная специфика определенного этноса, скрываются в концентрированном виде все глубинные смыслы языковых единиц. Система образов, закреплённых во фразеологическом составе языка, служит своего рода «нишей» для кумуляции мировидения и так или иначе связана с материальной, социальной или духовной культурой данной языковой общности, а потому может свидетельствовать о ее культурно-национальном опыте и традициях⁸. Фразеологические сочетания не только образно выражают мысль, но способны тонко подчеркнуть какой-либо важный признак в значении того или иного слова. В русском языке есть фразеологические сочетания *подводить черту и ставить точки над I*, которые выражают как будто одинаковое значение — «окончить что-л.», но своей формой эти

устойчивые выражения ориентируют нас на иной угол зрения относительно объекта. Фразеологизм *подводить черту* — это сигнал границы, причем нижнего предела, о чем говорит приставка *под-* (которая вносит значение ‘расположенный, находящийся ниже поверхности чего-л.’)⁹. И поэтому толкуется этот фразеологизм как «заканчивать, прекращать какое-либо дело, подытоживать», но не «завершать»¹⁰.

Прямо противоположную картину дает фразеологизм *ставить точки над I*, значение которого определяется как «окончательно выяснить, уточнить все подробности, не оставить ничего недосказанного; довести что-л. до логического конца»¹¹. Благодаря предлогу *над*, обозначающему «предметы, места, пространства и т. п., выше которых, поверх которых кто-, что-л. находится, располагается»¹², фразеосочетание направляет сознание вверх и потому сближается с глаголом *завершить*.

В русском сознании *верх* более значим, чем *низ*. Не случайно верхнюю часть называют *венец*. Пословицы *Конец — делу венец*, *Конец венчает дело* говорят о том, что настоящее окончание, финальная точка наступает, если сделан венец. Здесь доминантой оказывается смысл качественного, значимого итога.

Подтверждение различию в значении анализируемых глаголов можно обнаружить и в грамматике. Так, в языке равно употребительны и нормативны сочетания *закончить чтение* и *закончить читать*, т. е. глагол *закончить* может сочетаться и с инфинитивом *читать*, и с отглагольным существительным *чтение*. Но *завершить* можно только *чтение* — невозможна конструкция *завершить читать*. Такое ограничение в грамматической сочетаемости показывает, что семантика глагола *завершить* предполагает наличие объекта как целого, в то время как глагол *закончить* ориентирован на процесс, действие.

Различия в значениях *завершить/закончить* подтверждаются и на синтаксическом уровне. Так, в русском языке возможно высказывание *Фильм был закончен, но не завершён*, но нельзя сказать *Фильм был завершён, но не закончен*. В противительных конструкциях с

союзом *но*, состоящих из близких по значению слов, позицию второго из противопоставляемых членов, т. е. после союза *но*, может занимать лексема, обладающая более богатым содержанием, имеющая больше семантических признаков, чем компонент в первой позиции. Глаголы *завершить* и *закончить* содержат общую семантику «прекратить, довести до окончания что-л.», но *завершить* по сравнению с *закончить* имеет семантическое приращение «полный, исчерпывающий результат».

Таким образом, между *завершить* и *закончить* (при всем их неоспоримом семантическом сходстве) есть глубинные различия, которые сохраняются и в мотивированных единицах с приставкой *не-*. При образовании производного слова с помощью отрицательной приставки под отрицание попадают самые важные компоненты содержания исходной единицы. Исходя из этого положения значение лексемы *незаконченный* можно толковать как «не имеющий предела, четких границ, недооформленный по своей структуре, внешнему виду». В качестве синонимов выступают слова *эскизный*, *фрагментарный*. Содержание лексемы *незавершенный* можно определить так: «не имеющий логического конца, внутренней целостности». Приблизительные синонимы — *недосказанный*, *недоговоренный*.

Слова, будучи сложными, конвенциональными знаками, выполняют часто не только собственно семиотическую, но и символическую функции. Когнитивное содержание лексических единиц, обозначающих такое сложное, противоречивое явление, каким является категория незавершенности художественного произведения, оказывается неизмеримо богаче представленных в толковых словарях значений соответствующих слов.

¹ *Абрамовских Е. В.* Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема : на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина. М., 2007. 453 с.

² *Абрамовских Е. В.* Дефиниция понятий незаконченного и незавершенного произведения // Новый филол. вестн. 2007. № 2. С. 66—77.

³ Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2001.

⁴ Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935—1940.

⁵ Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. С. 1157.

⁶ Там же. С. 1226.

⁷ Толковый словарь русского языка / под ред. Д. В. Дмитриева. М., 2003. 1582 с.

⁸ Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996. С. 215.

⁹ Большой толковый словарь русского языка. С. 858.

¹⁰ Русская фразеология : словарь-справочник. М., 2001. С. 477.

¹¹ Русская фразеология. С. 476.

¹² Большой толковый словарь русского языка. С. 576.

1.2. Дефиниция понятий незаконченного / незавершенного произведения

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.02

Понятие «незаконченность» функционирует в истории литературы наряду с определениями «нон-финито», «незавершенность», «недосказанность», «неопределенность», «открытая форма» (Р. Адамс), «открытая структура» (У. Эко). Антитетичными по отношению к указанному ряду дефиниций являются понятия законченности, завершенности, целостности.

Следует разграничить эти явления в истории литературы.

Под текстом открытой структуры мы понимаем произведения, имеющие в своей основе сознательную авторскую установку на незаконченность как формальную, так и содержательную: наличие в текстах открытого финала или снятие проблемы финала в целом (в гипертекстах); использование лакун, формирующих подтекст произведения; динамизм формы; бессюжетность; поток сознания; разрушение характера и др.

По определению П.А. Гринцера, «отсутствие внешней завершенности, восполняемое воображением читателя, получает име-

нование «открытой формы» (open form)»¹. Впервые термин ввел Р. Адамс, рассмотревший это явление как «литературную форму (структуру значений, целей и эмфаз, то есть словесных жестов), оставляющую неразрешенным главный конфликт с умыслом показать его неразрешимость»². Основные теоретические положения Р.Адамса развивает Шолом Кан в статье, посвященной открытой форме в поэзии Уитмена³ на примере сборника «Листья травы». С точки зрения Кана, в этом сборнике «открытая тема открывает форму» — «эпопея» Америки, созданная Уитменом, не могла быть закончена, она «должна была быть одинакового протяжения с ее историей, с акцентом на ее пока еще неосуществленных возможностях»⁴. Наиболее полно принцип «открытой формы» воплощен в поэме «Песня о себе», в которой бесконечно варьируются (подобно музыкальному произведению) основные темы.

Таким образом, «открытая форма» трактуется в качестве осознанного авторского приема («минус-приема» в терминологии Ю. М. Лотмана, или приема «эстетической ловушки», маркирующей места неопределенности текста) и связывается со стремлением создать иллюзию бесконечности и с протестом против загнанности в рамки жанровых канонов.

С концепцией «открытой формы» тесно смыкается концепция «открытого произведения». Она разрабатывалась учеными многих стран и получила свое наиболее авторитетное завершение в работе итальянского медиевиста, семиотика, теоретика постструктурализма и постмодернизма У. Эко. Его исследование «Открытое произведение» (1962) определило развитие таких стратегий научной мысли, как «акцент на элементе множественности, полисемии в искусстве, и смещение интереса к читателю, интерпретации и ответной реакции как процессу взаимодействия между читателем и текстом»⁵. Эко стремился понять, каким образом и в какой мере текст может превосходить реакции читателя. Для построения своей теории он обращается к литературе авангарда.

Открытое произведение не конструирует закрытый, самодостаточный мир вымысла, а ставит перед читателем вопросы о «своем

смысле, предлагая или даже навязывая ему бесчисленную череду истолкований и категорически отвергая возможность однозначного понимания»⁶.

В дальнейшем У. Эко трансформировал идею бесконечной интерпретации в идею «неограниченного семиозиса» и стал утверждать эстетику «Хаосмоса», где хаос и порядок равноправны. Образ современной культуры возникает в процессе «наложения классического порядка на мир хаоса»⁷.

В «Открытом произведении» У. Эко показывает, что эпистемологическая стратегия авангарда основана на убеждении, что мир сам по себе хаотичен; если в нем и обнаруживается некая видимость порядка, то это происходит благодаря искусству, которое с помощью своих концептуальных моделей организует мир. Ощущение хаоса и кризиса, преобладающее в онтологическом опыте современного человека, требует гораздо более гибкой структуры произведения.

На примере поэтики Дж. Джойса У. Эко утверждает новую модель произведения искусства. Джойс, по словам У.Эко, покидает стены поздней схоластики, чтобы «прийти к вербальному образу расширяющейся Вселенной»⁸.

Аналогичная концепция открытого произведения получила распространение в теории театра. Известна книга немецкого исследователя Фолькера Клотца «Открытая и закрытая форма в драме» (1975)⁹. В ходе исследования ученый приходит к выводу, что в сфере построения драмы существуют две композиционные возможности. Одна из них — закрытая форма, на которую ориентировались античная и классицистическая трагедия. Она представляет собой законченное целое, и все ее эпизоды ориентированы на основной конфликт. Схема подобной пьесы подчинена строгой временной и причинно-следственной логике, интрига развивается от действия к противодействию, все противоборства и противоречия при своем разрешении порождают новые — и так до самого конца, когда разрешается основной конфликт.

Открытая форма драмы проявляется в том, что рассказываемая в пьесе история представляется не как закрытое, иерархически организованное целое, а как цепь последовательностей, относительно

изолированных друг от друга. Если в пьесе закрытой формы на все вопросы даются исчерпывающие ответы, адекватные для разрешения тех ситуаций, в которых оказались герои, то в пьесах открытой формы, напротив, большинство вопросов остаётся без ответа, зритель сознательно ставится в положение, когда он вынужден активно домысливать возможные варианты решения дилеммы.

Понятие *нон-финито* (*non-finito*) в оборот отечественного литературоведения ввел Ю. Боров. В энциклопедическом словаре терминов «Эстетика. Теория литературы» исследователь предлагает следующую дефиницию: «неопределенность концовки произведения, неясность развязки, открытость дальнейшего развития художественных событий за пределами созданной художественной реальности, возможность многовариантности финала произведения»¹⁰.

В данном определении «нон-финито» рассматривается как художественный приём; акцент смещается на сюжетно-композиционное построение текста, в частности, на финал как значимую часть формальной структуры. При этом иные способы размыкания границ текста оказываются вне поля зрения исследователя.

Дефиниция категории «незавершенность», а именно о ней идет речь в статье «Недосказанность», в рассматриваемом издании также содержит ряд несогласований: «В отличие от *non-finito* и недосказанности, которые являются средствами, выразительными и художественными приемами, *назавершенность* — невольная незаконченность произведения, возникшая по личным, биографическим обстоятельствам жизни художника или (чаще, особенно в XX веке и в другие эпохи социального напряжения и острых конфликтов) по социальным причинам (например, цензурные помехи, сбой и катастрофы в личной судьбе автора). Незавершенность — прием, призванный работать на создание художественной концепции произведения и подчеркивающий наличие в объективной реальности загадочного и непознанного, а в художественной реальности — высших метафизических проблем»¹¹.

В приведенном определении следует обратить внимание на возникшую терминологическую синонимию. Незавершенностью

обозначается и художественный приём, и особый тип произведения, формально неоконченного.

Важным представляется введение исследователем категории недосказанности (определяющей сущность открытого произведения), общей для этих двух понятий. Однако, судя по составляющим определения «недосказанности», речь в статье Ю. Борева идет о незавершенности. Очевидно, что термин «недосказанность» вынесен в название статьи ошибочно.

В современном литературоведении наблюдаются терминологическая синонимия и метафоризм применительно к использованию категорий незаконченности/незавершенности, законченности/завершенности. Незавершенными называются и случайно незаконченные произведения и имеющие внутреннюю авторскую установку на незаконченность. Например, незавершенным является роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин», хотя внутренне перед нами совершенно завершённый текст, представляющий собой роман с открытым финалом. В одной из работ «незавершённой» называется жанровая форма эссе как продуцирующая коммуникативную стратегию и тем самым претендующая на оригинальность¹². Однако, по М. М. Бахтину, это функция любого «высказывания».

Наличие в художественном произведении признаков открытой структуры не является показателем того, что произведение не завершено. И в данном случае понятие завершенность должно быть соотносено с понятием художественной целостности.

Впервые на проблему соотношения незаконченного произведения и художественной целостности указал В. А. Сапогов в статье «"Незаконченные" произведения. К проблеме целостности художественного текста»¹³. На материале нескольких, по мнению исследователя, уникальных «незаконченных» произведений русской литературы («Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «Поэма без героя» А. А. Ахматовой) В. А. Сапогов пытается показать несоответствие категорий незаконченности и целостности. Названные произведения исследователь считает вполне законченными, так как они целостны.

В. А. Сапогов указывает, что эти произведения не могли быть закончены, то есть не могли бы «стать некой беллетристической целостностью» по трем причинам: во-первых, «все они ставили задачу, больше чем литературную, которую литературно невозможно “оформить” — стать “энциклопедией русской жизни”»¹⁴; во-вторых, «они резко нарушали современную им литературную норму», то есть, по мнению исследователя, не были подготовлены предшествующим историко-литературным контекстом; в-третьих, «их литературная необычность, непривычность происходит оттого, что созданы эти великие произведения на скрещении не жанровых или каких либо других литературных форм, а на основе скрещении литературных родов».

В заключение своей статьи исследователь приходит к выводу, что «мы обязаны воспринимать эти произведения, как произведения законченные, то есть как целостные, но незамкнутые литературные тексты, так как в них есть целостное восприятие мира, есть всеохватывающая идея»¹⁵.

Несмотря на значимость центрального тезиса исследователя: художественная целостность характерна как для произведений законченных, так и для незаконченных — статья содержит ряд противоречий. Например, в один ряд попадают произведения незаконченные, как по каким-либо объективным или субъективным причинам, так и имеющие сознательную установку на открытость. Из приведенных текстов роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» нельзя считать незаконченным, формально он закончен, в отличие от остальных произведений, работа над которыми оборвалась по тем или иным причинам. Логичнее было бы в один ряд поставить роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», роман Л.Н. Толстого «Война и мир» как произведения, работа над которыми была завершена в тот момент, ради которого и возник первоначальный замысел.

Еще одно противоречие, замеченное в статье, связано с утверждением о том, что указанные произведения и не могли быть закончены, то есть не могли «стать некой беллетристической целостностью»¹⁶. Не совсем понятно, что имеется в виду и каковы же

представления исследователя о категории целостности, поскольку в статье о ней говорится с отрицательной оценкой, и рассматривается она как категория, характеризующаяся избыточностью (причем не указано какой — смысловой или формальной), что присуще массовой литературе. Именно этой избыточности пытается избежать классическое произведение. Вместе с тем, в статье не говорится об иной целостности, которой эти произведения, несмотря на свою незаконченность, обладают.

Вероятно, речь идет о целостности, как об «объективной предпосылке эстетического отношения», т. е. о *«полноте и избыточности»* — таких состояниях жизни, когда «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»¹⁷. Из этого определения очевидно, что целостность — это строго выверенная архитектоника текста.

В. А. Сапогов применяет к текстам определение «незамкнутые», не давая ему никакого объяснения. Скорее всего, речь идет об открытой структуре незаконченных текстов, в отличие от закрытой, заблокированной структуры текстов законченных и завершенных. Однако в работе В. А. Сапогова отсутствует четкое и обоснованное разграничение рассматриваемых категорий.

Существует несколько подходов к изучению художественной целостности. Остановимся на тех из них, которые определяют основные направления научной мысли.

Под художественной целостностью И. А. Есаулов понимает «многоуровневое единство литературного произведения — художественный мир, не сводимый к сумме составляющих его элементов и неразложимый на них без остатка, — являющийся пространством встречи автора, героя и читателя»¹⁸.

Концепцию художественной целостности И. А. Есаулов связывает с теорией драмы, в частности, с суждением Аристотеля о том, что «целое есть то, что имеет начало, середину и конец». Аристотель указывает на некую структурную соподчиненность частей, на выстроенную композицию, присущую прежде всего драме. Вероятно, здесь можно говорить о специфике родовой

принадлежности. Драма — произведение, предназначенное для постановки на сцене, уже в силу этой ориентированности на зрителя классическая драма не предполагает незавершенности.

Можно выделить три основных подхода к художественной целостности. Первый предполагает определение художественной целостности как некоего конструктивного целого. Согласно второму подходу, под целостностью понимается «органическое целое» произведения, его архитектоника. Третий подход рассматривает «интерсубъективный уровень» художественной целостности, основу которого составляет «духовная встреча автора и читателя»¹⁹.

При втором подходе художественное произведение рассматривается как органическое целое. Он возник в рамках эстетики Шеллинга и предполагает «и теснейшую взаимосвязь всех частей произведения, несоизмеримую с соподчиненностью частей сколь угодно сложной конструкции, и идею бесконечности, неисчерпаемости произведения»²⁰. В «Философии искусства»²¹ Шеллинг говорит о том, что искусство, как и природа, есть нечто целостное. Все виды, роды и жанры искусства, согласно Шеллингу, внутренне связаны, составляют единое целое, ибо они с разных сторон и своими средствами воспроизводят абсолютное.

И соответственно подход к изучению художественной целостности в этом аспекте позволяет постигать внутренний мир художественного произведения, то есть авторское видение мира, породившее реальность.

В отечественном литературоведении к внутреннему миру произведения обращались многие исследователи. Так, Д. С. Лихачев говорил о том, что одной из существенных характеристик внутреннего мира литературного произведения является художественная цельность: «отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве»²².

В. И. Тюпа указывает на наличие двух подходов к художественной целостности: один «состоит в том, что в качестве художественной целостности рассматривается не само произведение, а его

сложно организованный носитель — текст»; для другого характерно «усмотрение целостности не в художественно сотворенном произведении, но лишь в его неуловимом, «нерукотворном» поэтическом мире». Онтология литературного произведения, по мнению исследователя, все еще нуждается в дальнейшей «методологически основательной разработке».

Концепция, в которой резко разграничены понятия «литературного произведения» и «поэтической реальности», разработана В. В. Федоровым²³.

Диаметрально противоположной является концепция М. М. Гиршмана, сближающая понятия «литературного произведения» и «поэтической реальности».

Концепция М. М. Гиршмана включает несколько составляющих, на которых и строится его универсальная модель: понятие художественной целостности, ритма, стиля и диалогического мышления. Наметим пунктирно основные положения его теории.

Под целостностью М. М. Гиршман понимает «полноту бытия»²⁴, то есть первоначальное единство всех бытийных содержаний, их саморазвивающееся обособление, их «глубинную неделимость».

Понятия «целостности» и «целого» у М. М. Гиршмана выступают отнюдь не как синонимы. «Целостность» и «целое» — соотносимые, но не тождественные понятия, имеющие разное содержание и принадлежащие разным планам бытия. «Целостность» — то, что внутренне связывает разделенные и обособленные «целые». «Целое» — то, что являет собой породившую его «целостность».

Художественное творчество представляет собой актуализацию целостности в форме целого.

По словам М. М. Гиршмана, «категория целостности относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой значимой его частице. Литературное произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый макро- и микроэлемент несет отпечаток того неповторимого художественного мира, частицей которого он является. Соответственно и структура литературного произведения не может быть

представлена как конструируемая из заранее готовых элементов, так как специфические элементы эстетического организма не готовы, не существуют до него, а создаются в процессе творчества как моменты становления художественного целого. И, являясь частицами, они получают право представлять весь целостный художественный мир в его структурном и содержательном своеобразии, ибо в каждой из них так или иначе воплощается то системосозидающее духовно-творческое единство, которое дает жизнь всему произведению и является его общей художественной идеей²⁵.

Из этого определения видно, что исследователь обращает особое внимание как на процессы рождения художественной целостности в каждом элементе произведения, так и на завершение художественного целого в созданном произведении.

По словам Н. Д. Тамарченко, «такая концепция произведения имеет достаточно авторитетных предшественников. Конечно, в первую очередь, она осознанно исходит из идей М. М. Бахтина, для которого “произведение в его событийной полноте” — “целостное и нераздельное” (но также и неслиянное) единство “события, о котором рассказывается” и “события самого рассказывания”»²⁶. Однако вполне аналогичное понимание природы художественной целостности на основе все той же богословской формулы “нераздельности и неслиянности” было высказано и П. А. Флоренским²⁷. Можно утверждать поэтому, что оно присуще различным вариантам религиозно-философской эстетики, корни которой в отечественной традиции уходят через Вл. Соловьева к концепциям Гегеля и Канта (не случайно ведь у первого из них, кажущегося иным знатокам воплощением строгой рациональности, уяснить сущность художественного образа помогает ссылка на св.Троицу)»²⁸.

Н. Д. Тамарченко в рецензии на монографию М. М. Гиршмана, полемизируя с Я. Левченко²⁹, представляет обстоятельное исследование концепции художественной целостности.

«Интуитивно улавливаемая читателем целостность произведения», по М. М. Гиршману, «является одновременно предпосылкой его существования и результатом его воздействия. Предпосылкой

потому, что в качестве целого произведение исходит из своего прообраза (почти в платоновском смысле), просвечивающего в осуществленной художественной реальности. А результатом потому, что реализация произведения как целого означает и обособление структурных элементов (частей, представляющих собой «разные целые»), и преодоление их самостоятельной сущности и значимости. Это двойственное событие и есть «”смыслообразующее бытие-общение”, поскольку в его основе — встреча целенаправленной созидающей деятельности автора с ответной активно сотворческой деятельностью читателя и диалог сознаний этих двух субъектов. В такой трактовке реальная целостность художественного произведения — модель возможного в мире автора и читателя единения равноправных индивидуальностей»³⁰.

М. М. Гиршман, размышляя о художественном произведении как о целостности, обращается к категории *стиля* «как организующего закона и в то же время непосредственно воспринимающего единства всех элементов художественной формы, в создании и эстетическом совершенстве которой проявляет себя целостная творческая индивидуальность»³¹. Стил, в представлении исследователя, осуществляет переход от многообразия элементов, из которых состоит художественный текст, к единому миру. Если в каждом отдельном слове он соотносится с принципиальным смысловым избытком, в этом слове воплощенном, но ему не принадлежащем, то во всем произведении стил превращает текст в ту неразложимую на обособленные части целостную индивидуальность, которая и позволяет говорить о творческом воспроизведении единства жизни в созданном автором художественном мире. Именно выражением этого единого мира, в каждом моменте которого присутствует его творец, является «стил — способ бытия творческой индивидуальности, способ бытия человека-автора в его творении»³².

В качестве одного из носителей стиля при развертывании теории художественной целостности выступает *ритм*.

«Ритм задает траектории объединяющего движения и сохраняет различную в каждом случае область неопределенности, порождая на

стыках изменяющихся отношений порядка и беспорядка перспективу возможного формирования уникальных событий, в частности, событий нового значения, восприятия, понимания, как будто бы одного и того же слова или того же самого текста, а в пределе — уникального события индивидуального существования в «”том же самом”, вечно возвращающемся и возрождающемся мире»³³. Весьма принципиальным, на наш взгляд, является выделение исследователем «области неопределенности», которая и провоцирует сознание читателя на воссоздание целостности. Эту идею М.М. Гиршмана можно соотнести с теорией «пустых» мест, участков неопределенности Э. Гуссерля и Р. Ингардена.

Важным, на наш взгляд, в контексте теории М. М. Гиршмана, и не только её, является соотношение категорий целостности и завершенности.

С категорией завершенности связан третий подход к изучению художественной целостности — её понимание в качестве intersубъективной реальности. «Самый существенный момент этого intersубъективного уровня целостности художественной составляет духовная встреча автора и читателя»³⁴. Именно читательское сознание актуализирует открытость художественной целостности произведения.

Эта концепция тесно связана с теорией М. М. Бахтина. Н. Д. Тармарченко в «Бахтинском тезаурусе» (Вып. 2), исследовав все имеющиеся суждения М. М. Бахтина, даёт следующее определение художественной завершенности — «смысловая граница между героем и его миром, с одной стороны, и действительностью автора и читателя, с другой. Создается “тотальной реакцией автора на целое героя”, а вместе с тем и реакцией читателя на героя и автора»³⁵. Таким образом, выделяются два уровня завершенности — авторской (по отношению к миру героя) и читательской (по отношению к миру автора и героя).

Таким образом, выстраивается сложная система завершения открытых систем в нескольких призмах: завершение автором мира героя; завершение читателем мира героя и автора; завершение созна-

нием любого реципиента (автора и читателя) событий собственной внутренней жизни через «событие» и «диалог», через внутреннюю целостность художественного произведения.

В рассмотренном контексте актуализируется и еще несколько вопросов, значимых для нашего исследования. Монологический тип романа (художественного сознания) определяет организацию художественного произведения по принципу закрытой системы, а полифонический — по принципу открытой. Для монологического романа и сознания характерна смысловая избыточность, в отличие от полифонического, в котором читатель идёт к завершению полифонического целого сложным путём постижения единства (автор «не оставляет за собой последнего слова»; «не оставляет для себя существенного смыслового избытка»).

В соответствии с рассмотренными понятиями «целого» полифонического романа, «завершенности» — логично рассмотреть и понятие незавершенности в том смысле, как оно трактуется в концепции М. М. Бахтина.

Принципиальными для М. М. Бахтина применительно к творчеству Ф. М. Достоевского являются незавершенность сознания и мира героя по отношению к автору, неприведенность к одному знаменателю голосов-героев — носителей сознаний. Приведем одно из самых развернутых определений полифонии у Бахтина: *«Множественность самостоятельных и неслиянных голосов, действительно, является основной особенностью романов Достоевского. (...) Именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»*³⁶ (курсив Бахтина). Рассматривая героя из подполья, который прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа, М. М. Бахтин замечает, что «все эти определения, как пристрастные, так и объективные, находятся у него в руках и не завершают его именно потому, что он сам сознает их; он может выйти за их пределы и сделать их неадекватными. Он знает, что {последнее слово} за ним, и во что бы

то ни стало стремиться сохранить за собой это последнее слово о себе, слово своего самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. *Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью*³⁷.

В разделе, посвященном стилю Достоевского, Бахтин вновь обратится к герою «Записок из подполья» и конкретизирует свою мысль: «Стиль, его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это — стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена. Но именно поэтому так органически и так адекватно герою — заканчивает свое произведение Достоевский, заканчивает именно тем, что выдвигает заложенную в записках своего героя тенденцию к внутренней бесконечности»³⁸.

Для художественного мира Ф. М. Достоевского этическая незавершенность человека до его смерти становится формально-художественной незавершенностью героя. Эту особенность поэтики Достоевского Бахтин противопоставляет миру Толстого, «монолитно монологичному» по своей сути. Так, Толстой вводит предсмертные мысли героя в ткань рассказа повествованием от автора. Этот метод присутствует уже в «Севастопольских рассказах»; особенно показательны поздние произведения: «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»: «слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем»³⁹. Самосознание и духовное перерождение остаются у Толстого в плане содержательном и не приобретают формального значения (этическая *незавершенность* героя до смерти не становится формально-художественной *незавершенностью* героя). Поэтому, с точки зрения Бахтина, художественно-формальная структура образа Брежунова или Ивана Ильича ничем не отличается от структуры образа старого князя Болконского или Наташи Ростовской. «Монологически наивная точка зрения Толстого и его слово проникают повсюду, во все уголки мира и души, все подчиняя своему единству»⁴⁰. У Достоевского слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя. Поэтому-то и возникает проблема постановки

авторского слова, проблема его формально-художественной позиции по отношению к слову героя.

Бахтин говорит о диалогических отношениях автора и героя, утверждая, что раскрыть и изобразить героя можно лишь «вопрошая и провоцируя», но не давая ему предрешающего и завершающего образа, что и происходит в художественном мире Толстого. Исследователь проводит аналогию между героем Достоевского и героем различных романских модификаций. На этом уровне происходит сближение героя авантюрного романа и романов Достоевского по принципу незавершенности: «авантюрный герой так же не завершен и не предопределен своим образом, как и герой Достоевского»⁴¹. Авантюрный сюжет, как и сюжет у Достоевского, совершенно лишен каких бы то ни было завершающих функций.

В конце работы М. М. Бахтин приходит к выводу о том, что любая попытка представить художественный мир Ф. М. Достоевского как завершенный в обычном монологическом смысле этого слова неизбежно обречена. Автор противопоставляет самосознанию каждого героя множественность других сознаний, раскрывающихся в напряженном взаимодействии с ним и друг с другом. Именно в этом суть полифонического романа Достоевского.

Таким образом, под незавершенностью М. М. Бахтин понимает:

- открытость сознания героя по отношению к автору, к себе самому и слову других персонажей;
- открытость авторского мира (включающего мир героя; сюжет; пространственно-временные характеристики и т.д.) по отношению к читателю;
- целостность и открытость полифонического романа Достоевского;
- соотношение незавершенности и жанровой специфики произведения.

Общим для рассмотренных подходов к изучению художественной целостности является её понимание как «органического целого». В этом смысле понятие целостность соотносится с понятием архитектоники.

Термин «архитектоника» актуализировался в 20-е гг. XX века в работах М. М. Бахтина, полемически направленных против основных положений представителей формальной школы, выступавших за последовательное разграничение формы и содержания. Концептуальный анализ функционирования понятия «архитектоника» в работах М. М. Бахтина дан в статье В. И. Тюпы и Н. Д. Тамарченко «Архитектоника», включенной в материалы к системному словарю научных понятий М. М. Бахтина (Вып.2).

Остановимся на концепции М. М. Бахтина, изложенной в статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве».

М. М. Бахтин полемизирует с формалистами и в опровержение их, так называемой, «материальной эстетики», приводит следующие аргументы.

Во-первых, по мнению М. М. Бахтина, *«материальная эстетика не способна обосновать художественной формы»*⁴² (здесь и далее — курсив М. М. Бахтина). Форма, понимаемая представителями формального метода, только как форма материала в его «естественнонаучной» (математической или лингвистической) определенности, является лишь внешним упорядочиванием этого материала. При этом совершенно не учитывается *«эмоционально-волевая напряженность формы*, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала»⁴³. А между тем, согласно утверждению М. М. Бахтина, это «эмоционально-волевое отношение» носит слишком активный характер, и он не исчерпывается только отношением к материалу. В том случае, когда произведение понимается как «организованный материал», оно может иметь значение только как «физический возбудитель физиологических и психических состояний или же должно получить какое-либо утилитарное практическое назначение»⁴⁴.

М. М. Бахтин в подтверждение своей мысли приводит пример отношения художника к материалу, в частности скульптора к мрамору: «<...> создаваемая скульптурная форма есть эстетически

значимая форма человека и его тела: интенция творчества и созерцания идет в этом направлении; отношение художника и созерцателя к мрамору как к определенному физическому телу носит вторичный, производный характер <...>⁴⁵.

Далее Бахтин убедительно показывает, что и в беспредметных искусствах (например, в музыке) форма не может обосновываться как «форма материала».

Второй тезис М. М. Бахтина состоит в том, что *«материальная эстетика не может обосновать существенного различия между эстетическим объектом и внешним произведением, между членением и связями внутри этого объекта и материальными членениями и связями внутри произведения <...>»*⁴⁶. Исходя из этого противоречия «материальной эстетики» М. М. Бахтин выводит три задачи эстетического анализа: 1) *«понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его, которую мы в дальнейшем будем называть архитектуроникой эстетического объекта»*⁴⁷; 2) *«обратиться к произведению в его первичной, число познавательной данности и понять его строение совершенно независимо от эстетического объекта <...> только в пределах той научной закономерности, которая управляет его материалом»*⁴⁸; 3) *«понять внешнее материальное произведение, как осуществляющее эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения»*⁴⁹.

Структуру произведения «как осуществляющую эстетический объект», М. М. Бахтин называет *«композицией произведения»*⁵⁰.

«Материальная эстетика», по мнению М. М. Бахтина, не разграничивает архитектуронические и композиционные формы, «дальше произведения как организованного материала она <...> пойти не может»⁵¹. Композиция произведения у формалистов подменяется самим эстетическим объектом.

Третий аргумент М. М. Бахтина, опровергающий формальный метод, связан с тем, что *«в работах материальной эстетики происходит неизбежное для нее постоянное смешение архитектуронических и композиционных форм»*⁵².

В качестве примеров «методического» разграничения архитектурных и композиционных форм М. М. Бахтин приводит следующие: роман как композиционная форма, которой осуществляется «архитектоническая форма художественного завершения исторического или социального события, являющаяся разновидностью формы эпического завершения»⁵³; драма как композиционная форма, а «трагическое и к

По М. М. Бахтину, «архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте <...> это формы эстетического бытия в его своеобразии»⁵⁴. В отличие от архитектурных «композиционные формы, организующие материал, носят телологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание»⁵⁵.

В-четвертых, материальная эстетика не может объяснить «эстетическое видение» вне искусства. В-пятых, «материальная эстетика не может обосновать историю искусства»⁵⁶, поскольку создаёт изолированный ряд без учета взаимодействия и взаимообусловленности с другими областями «культурного творчества».

В завершении своего опровержения «материальной эстетики» М. М. Бахтин говорит о необходимости правильно установить место материала в художественном творчестве, что поможет определить и правильный подход к форме, «с одной стороны, действительно материальной, сплошь осуществленной на материале и прикрепленной к нему, с другой стороны, ценностно выводящей нас за пределы произведения как организованного материала <...>»⁵⁷.

Разграничение архитектурных и композиционных форм, осуществленное М. М. Бахтиным для обоснования недостатков формального метода, можно рассматривать в качестве принципиального критерия для разграничения категорий незавершенности/

завершенности и незаконченности/законченности, что чрезвычайно значимо для нашего исследования.

Итак, под архитектуроникой М. Бахтин понимал «воззрительно необходимое, неслучайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое»⁵⁸.

По мнению В. И. Тюпы⁵⁹, для бахтинского «эстетического анализа» аксиоматично «методическое разграничение архитектуронических и композиционных форм»⁶⁰. Под архитектуронической формой Бахтин понимает форму «содержания эстетической деятельности»⁶¹, или «внутреннего произведения» (эстетического объекта), а под композиционной формой — материал «внешнего произведения» (текста). Композиционная форма объективна, это «форма знакового материала произведений художественной культуры»⁶². Архитектуроническая же форма — интересубъективна, она объединяет автора с читателем в архитектуронической фигуре «эстетического субъекта»⁶³.

Самое принципиальное открытие М. М. Бахтина в вопросе соотношения архитектуронической и композиционной форм В. И. Тюпа видит в том, что архитектуроническая форма не знает становления и не может быть незавершенной. Тогда как композиционная, представляя архитектуроническую в знаковом материале, претерпевает процесс становления, который может и не завершиться, то есть композиционная форма может быть незаконченной (по разным причинам), однако эстетический объект при этом будет создан, архитектуроническая форма воплощена. Архитектуроника целого либо есть, либо её нет, тогда собственно нет и произведения искусства.

Применительно к произведениям *нон-финито* можно говорить о том, что даже в этой фрагментарной форме явлен эстетический объект, архитектуроническое задание. Так, например, поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?» композиционно не закончена, однако эстетический объект создан, и можно говорить о завершенности эстетического объекта, о том, что его архитектуроническое задание воплощено.

А. С. Пушкин и романом «Евгений Онегин» и своими незаконченными набросками приоткрывает нам архитектуроническую форму,

то есть показывает читателю «часть» эстетического объекта. В то время как читательская рецепция, как правило, достраивает именно композиционную форму текста, чтобы приоткрыть до конца архитектоническую форму художественного целого.

Идеи М. М. Бахтина оказались созвучными взглядам многих художников на природу творческого акта, на сам процесс творчества.

Так, высказывания М. И. Цветаевой в статье «Искусство при свете совести» иногда кажутся полностью синонимичными тому, о чем говорит М. М. Бахтин. По определению М. Цветаевой, «вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания. Равно как вся воля поэта — к рабочей воле к осуществлению. (Единоличной творческой воли — нет). К физическому воплощению духовно уже сущего (вечного) и к духовному воплощению (одухотворению) духовно еще не сущего и существовать желающего. К воплощению духа, желающего тела (идей), и к одухотворению тел, желающих души (стихий). Слово для идей есть тело, для стихий — душа»⁶⁴. Иными словами, произведение искусства, в понимании М. Цветаевой, это то, что существует вечно, но жаждет воплотиться физически, поэт же только помогает этому осуществлению.

Еще А. К. Толстой уловил эту тонкую грань между замыслом и воплощением. В одном из его хрестоматийных стихотворений «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты / создатель!»⁶⁵ речь как раз идет о некоем целом, которое носится в эмпириях над землёй, а роль художника в том, чтобы их услышать и воплотить.

Рассматриваемые нами понятия, актуализированные в литературоведении, не вошли в широкую научную практику. Такие авторитетные энциклопедические издания, как ЛЭС, КЛЭ не выделяют категории незаконченности, незавершенности, завершенности, целостности в качестве самостоятельных. Не содержится даже ссылка на них и в предметном указателе.

В «Энциклопедию современных терминов и понятий» включен только термин «фрагмент». По определению А. Е. Махова, под фрагментом понимается «произведение, имеющее признаки неполноты

или незавершенности»⁶⁶. В связи с этим возможны три разновидности фрагментов. Во-первых, это произведения, дошедшие до нас частично (например, памятники древней и средневековой литературы). Во-вторых, произведения, не завершённые авторами. Однако примеры «фрагментов», приводимые исследователем, кажутся нам некорректными. В качестве «фрагментов» упомянуты роман «Человек без свойств» Р. Музиля, «Признания авантюриста Феликса Круля» Т. Манна, «Театральный роман» М. А. Булгакова. Использование термина «фрагмент» к этим произведениям представляется нам неоправданным, поскольку речь идёт о произведениях незаконченных по тем или иным причинам, и в данном случае, поскольку всё три произведения относятся к XX веку, трудно провести черту между незаконченным (недовозмещённым) и сознательной установкой на незавершаемость.

К тому же сам исследователь проявляет непоследовательность в данном вопросе. Так, книга Ю. К. Олеши «Ни дня без строчки» попадает в третий разряд произведений, относящихся к фрагментам, то есть задуманных как сознательно незавершённое произведение, в то время как имеются подтверждения тому, что указанное произведение было случайно не закончено.

Следует также обратить внимание на упомянутый «авантюрный роман» Т. Манна, сама структура которого, в определении М. М. Бахтина, характеризуется незавершённостью. Вероятно, в данной дефиниции термина следовало бы оговорить близость понятия «фрагмент» к текстологии и обозначение фрагментом определённой стадии работы художника над произведением. И соответственно использовать другие примеры для подтверждения этого положения.

В-третьих, фрагмент обозначает самостоятельную литературную форму, появление которой было характерно для эпохи романтизма. К этому типу фрагментов А. Е. Махов относит произведения, где фрагментарность использована как композиционный принцип, предполагающий «пунктирное, прерывистое движение сюжета и недосказанность»⁶⁷. Вероятно, следовало бы выделить подобные разновидности использования принципа фрагмента в качестве

художественного приёма в отдельную группу, поскольку фрагмент как жанр и использование принципа фрагмента в художественном произведении — разные понятия.

Следует дать определение рассмотренных понятий, основываясь на современных исследованиях, и выявить закономерности функционирования различных типов незаконченного текста, увидеть общее и различное. Точная дефиниция понятий «незаконченность», «незавершенность», «недосказанность» представляется нам абсолютно необходимой для исследования особенностей функционирования завершённых/незавершённых и законченных / незаконченных произведений в истории литературы.

В качестве рабочего предлагаем следующий терминологический аппарат.

Завершённость — качество архитектурной формы, целостность художественного *произведения* как эстетического объекта, в то время как «незаконченность/законченность» относятся к свойству композиционной формы (уровень *текста*).

Незаконченность — композиционная открытость текста (по каким-либо объективным или субъективным причинам; случайная или осознанная), которая может быть присуща как завершённому, так и незавершённому произведению.

Внешняя незаконченность и внутренняя целостность (завершённость) присуща жанровым модификациям фрагмента, отрывка, наброска, а также произведениям открытой структуры. Категория незаконченности является актуальной и применительно к жанровым канонам (например, композиционная открытость жанра романа).

Цели незаконченности: вовлечение читателя в творческую лабораторию; активизация сотворческой интенции читателя; попытка передать через часть целое — создать иллюзию бесконечности бытия; выразить через «неоканчиваемое» высшие метафизические проблемы.

Понятие «незавершенность» используется в двух значениях: 1) антитетично понятию «завершённость» (целостность), относящемуся к эстетическому объекту (внутреннему произведению);

2) синонимично понятию незаконченность на уровне композиционной формы, внешняя незаконченность текста, наличие в нем лакун.

Вслед за М. М. Бахтиным предлагаем разделять незавершенность мира героя по отношению к автору и незавершенность мира автора и героя по отношению к читателю.

Незавершаемость — сознательная установка на композиционную незаконченность текста, на открытость его структуры.

Нон-финито — термин, предложенный представителями западноевропейской эстетики, и определяющий произведения, передающие тайну мгновенного в искусстве. По своему содержанию близок к понятию незаконченности.

Открытое произведение (понятие У. Эко) — произведение с гибкой структурой, характерное для литературы модернизма, которое не конструирует закрытый мир, а активно вовлекает читателя в поиски ответов на вопросы, предлагая множественность истолкований и отвергая возможность однозначного понимания.

В соответствии с предложенным понятийным аппаратом теоретически можно обозначить несколько типов незаконченных произведений: 1) «случайно» недописанное, внутренне завершенное; 2) сознательно незаконченное, внутренне завершенное; 3) композиционно незаконченное и незавершенное (характеризующееся другим типом целостности); 4) открытое произведение, композиционное законченное и завершенное с точки зрения внутренней целостности.

Стратегии незаконченных текстов определяются лакунами, «участками неопределенности» (термин Р. Ингардена), формирующими механизмы читательской деятельности и провоцирующими воспринимающее сознание на со-завершение, со-творчество. Рассмотрим стратегии различных типов незаконченных текстов, обозначим типологически сходные черты.

Феномен случайно незаконченного текста требует определенной корреляции при сопоставлении с текстом, имеющим сознательную установку на незаконченность (в дальнейшем будем использовать понятие «незавершенность» во втором значении применительно к данному типу текстов). Выскажем гипотезу о подражательности

(копировании типа письма) незавершенного (открытого) текста по отношению к незаконченному. То, что в незаконченном тексте достигается органически, интуитивно улавливается и предчувствуется автором, в незавершенном становится осознанной и доминирующей частью творческого процесса.

К причинам незаконченности текста можно отнести и смерть автора, и мировоззренческие кризисы в работе, и вмешательство литературного окружения, и вытеснение одного замысла другим, более значимым, и т. п.

Приведем несколько примеров. Из-за смерти авторов остались незаконченными: «Генрих фон Офтердинген» Новалиса; «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса; «Последний магнат» Ф.С. Фицджеральда; «Праздник, который всегда с тобой» Э. Хемингуэя; последняя треть «Поисков утраченного времени» М. Пруста; «Ни дня без строчки» Ю. Олеши, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чевенгур» А. Платонова, «Поэма без героя» А. Ахматовой и др.

К текстам, незаконченным из-за творческих и мировоззренческих кризисов в работе, принадлежат «Эмпедокл» Гельдерлина, «Арап Петра Великого» Пушкина, «Жан Сантей» Пруста и др.

В истории литературы существуют и уникальные случаи незаконченности текстов, связанные с вмешательством читателей в творческий процесс автора. К ним относится, в частности, дописывание второй части повести А.И. Куприна «Яма» графом Амори (настоящее имя Ипполит Рапгоф)¹. Публикация продолжения повести графа Амори вызвала эффект «отторжения» текста у самого А.И. Куприна. Как известно, А. И. Куприн так и не предпринял попыток написать

¹ Известен ответ Амори на бурную реакцию негодования А. Куприна по поводу литературного произвола. В предисловии к своему варианту окончания «Ямы» Амори писал: «Мне положительно не понятно, почему все еще шумят витии русской словесности. Ведь окончание, написанное мною, не исключает возможности самостоятельного завершения повести самим первоначальным автором. У меня сложилась своя идея, своё разрешение поставленной автором проблемы, и я чувствую потребность поделиться моим мнением с русским читателем...» (см.: Граф Амори. Финал романа из Современной жизни: Окончание произведения «Яма» А. Куприна. Спб., 1914. С. 6).

вторую часть «Ямы». Ю.И. Масанов приводит интересный факт. Титульные листы окончания повести А. И. Куприна графом Амори, равно как и его окончание романа А. Вербицкой «Ключи счастья», «были так хорошо подделаны под оформление книг Вербицкой и Куприна, что многие читатели считали, что они написаны авторами «Ямы» и «Ключей счастья»⁶⁸.

В зависимости от степени реализованности авторской интенции принято говорить о внутренней завершенности или незавершенности незаконченных текстов. В некоторых случаях граница между внутренней завершенностью и незавершенностью стирается. Генетически эта тенденция связана с одной из существеннейших особенностей искусства — диалектической завершенной незавершенностью.

Так, оборванной на середине фразы осталась рукопись романа Рене Домалея «Гора Аналог», романа, над которым он работал в течение пяти лет (1939–1944). Знаком, символизирующим незаконченность, оказывается запятая: «Без ос значительное количество растений, играющих большую роль в фиксации пловунов,»⁶⁹. Однако в предисловии французского издателя к роману говорится: «Хотя “Гора Аналог” не закончена, и по композиции, и по структуре своей она представляет собой повествование, развитие которого позволяет — в каждое мгновение — понять его цель — единственную, указанную Домалем»⁷⁰.

Наиболее отчетливо концепция незаконченного произведения как самоценного этапа динамического процесса создания текста отражена во французской генетической критике. Представителями этого научного направления незаконченный текст рассматривается как целостное произведение, внутренняя структура которого исчерпана. Это положение базируется на отказе «генетистов» от представления о «законченном» тексте, на их сознательном обращении к вариативности, а наиболее благодатный материал для этого — изучение авантекста (категория была предложена в 1972 году Жаном Бельменом-Нозлем): «совокупности черновиков, рукописей, набросков и вариантов, рассматриваемых как материальные предшественники текста»⁷¹.

Б. Бойе в статье «Писатель и его рукописи» в качестве примера «неоконченности» не как случайности, а как «основного условия письма» приводит творчество Георга Кристофа Лихтенберга, оставившего после себя одну неопубликованную книгу и огромное количество неопубликованных дневников, в которых он на протяжении более тридцати лет фиксировал наряду с научными рассуждениями планы своих так и неосуществленных произведений. Подобным образом характеризуется и творческое наследие Жозефа Жубера, включающее только дневники — «пятьдесят лет никому не ведомого и неизданного творчества»⁷². И Жубер, и Лихтенберг смиряются с неспособностью композиционно завершить произведение. «"Закончить. Какое слово". Это еще не конец, когда перестаешь писать и объявляешь свой труд завершенным»⁷³. Того же мнения придерживается и Лихтенберг: «Полностью завершить свое произведение — значит сжечь его»⁷⁴. В приведенном примере мы видим нежелание автора принять только один из бесчисленно возможных вариантов, и тогда лишь незаконченность способна передать сам живой процесс становления произведения. Философия незаконченности, представление о литературе как о непрерывном процессе находит свое выражение в работах Мориса Бланшо⁷⁵.

В истории литературы примером утраты текстами статуса «незаконченных» служит публикация отрывков А. С. Пушкина в VIII томе Большого академического издания в разделе «Романы и повести» (наряду с разделами, казалось бы, более соответствующими указанным текстам, — «Отрывки и наброски», «Планы ненаписанных произведений»). В этот раздел включены: «Арап Петра Великого», «Гости съезжались на дачу», «Роман в письмах», «История села Горюхина», «На углу маленькой площади», «Рославлев», «Дубровский», «Египетские ночи», «Повесть из римской жизни», «Марья Шонинг». Между тем до сих пор нет единства во мнениях литературоведов по поводу внутренней целостности (имманентной завершенности) указанных текстов.

Мы порой забываем о том, что произведения Ф. Кафки «Америка», «Процесс», «Замок», Р. Музиля «Человек без свойств» — не закончены. Все романы Т. Вулфа были смоделированы издателями из разных фрагментов: «Взгляни на дом свой, ангел», «О времени и о реке», «Паутина и скала», «Домой возврата нет».

Таким образом, возникает противоречие между внешней незаконченностью и целостностью текстов, приводящее к тому, что они воспринимаются как завершенные. Н.Д. Тмарченко, опираясь на концепцию М.М. Бахтина, говорит о «смысловой, а именно — эстетической, завершенности произведения», которая «противопоставляется его законченности или незаконченности, то есть полноте или неполноте текста»⁷⁶. Достаточно вспомнить три шедевра русской литературы, оставшиеся формально недоовоплощенными с точки зрения авторского замысла, поскольку сюжетная канва остановлена «на пороге» того события, ради которого произведение создавалось: поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души», эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир», роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

В этом контексте случайно незаконченный текст оказывается уравниваем с формально законченным текстом (впрочем, не всегда обладающим имманентной завершенностью). Равно как типологически общими оказываются некоторые компоненты структуры случайно незаконченного и незавершенного текстов.

Приведем общие механизмы построения текстов нон-финито. Не ставим целью составить весь каталог приемов размыкания границ текста, покажем лишь некоторые из них.

Случайно незаконченные тексты	Сознательно незаконченные тексты
Композиция	
Открытость композиционного построения (отсутствие какой-либо части, как правило, незаконченные тексты представляют собой «начала» произведений с той или иной степенью воплощения)	Открытость композиционного построения (минус-прием — пропуск фрагментов текста; начало как завязка и приглашение читателя к со-творчеству)

Случайно незаконченные тексты	Сознательно незаконченные тексты
Сюжет	
Нереализованность сюжетных линий; места неопределенности; пунктирность; фрагментирование; доминирование одних сюжетных линий над другими, что в ситуации недописанности текста может быть интерпретировано неоднозначно, как равные возможности	Сюжетная полисемия; «возможные» сюжетные ходы; «вход» и «выход» из текстового лабиринта моделируется самим читателем (гипертекст; сетелитература); бессюжетность
Образы	
Незавершенность образа («прорисованность» отдельных черт; несколько сюжетных ситуаций, раскрывающих противоречивость характера героя)	Незавершенность образа (полифония точек зрения; разрушение характера)
Жанр	
Поиски жанровой формы: набросок, фрагмент произведения, черновая редакция; вариант, смоделированный текстологами	Использование жанра фрагмента; романа; рассказа; размыкание жанровых границ; обнажение конструкции, механизмов и скреп творческого процесса (текст строится по законам черновика)

Так, возможные сюжетные ходы, которые присутствуют имплицировано в незаконченных прозаических фрагментах А. С. Пушкина, станут предметом эксплицированной авторской рефлексии, например, в романе «Евгений Онегин». Речь идет о функционировании наряду с реальным «возможного» сюжета в романе. Этот принцип стал предметом рассмотрения в работах Ю. М. Лотмана и С. Г. Бочарова². По словам С. Г. Бочарова, пример «Евгения Онегина» — «осуществившийся между героями драматический сюжет, при котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений»⁷⁷. Благодаря такой архитектонике мы можем посмотреть на явный сюжет «Евгения Онегина» как «на свершившуюся возможность, которая не исчерпывает

² Сам термин «возможный сюжет» ввел в пушкинистику С. Г. Бочаров.

всей реальности. Герои больше своей судьбы, и несбывшееся между ними — это тоже особая и ценная реальность. И это несбывшееся тоже входит в смысловой итог романа»⁷⁸.

Принцип неснятых противоречий является основанием для утверждения Ю. М. Лотмана о наличии в романе «Евгений Онегин» наряду с реальным некоего минус-сюжета, который возникает потому, что поэт «знакомит нас с многочисленными дорогами, по которым он тем не менее не ведет свое повествование»⁷⁹. Очевидно в данном типе «возможного» сюжета разграничение «авторского» сюжета и сюжета «героя». Если авторский сюжет завершен, то на уровне героя он открыт, так же, как открыт и для читателя. Более того, автор сознательно расставляет «эстетические ловушки», провоцируя читателя на моделирование виртуальных сюжетов.

Таким образом, в работах пушкинистов был заложен новый подход, посягающий на «традиционный способ чтения текста вообще», а также предугадываются основные принципы литературы постмодернизма. По словам М. Н. Виролайнен, «шаг, предпринятый Ю. Н. Чумаковым в 1979 г., может быть отнесен к числу самых ранних в России акций, направленных на решительную трансформацию парадигмы мышления. Речь идет об освоении современным сознанием той сферы, которая называется теперь виртуальной реальностью»⁸⁰.

Более того, авторская рефлексия в «Евгении Онегине» является своеобразным ключом к пониманию принципа организации его незаконченных произведений: оставленность текста на пороге ситуации, дающей равные шансы для противоположных прочтений, и провоцирование сознания читателей на домысливание виртуальных сюжетов. По справедливому утверждению С. Н. Бройтмана, если в классической литературе расшатывалась единственность сюжета, «но сам по себе сюжет как художественная реальность сомнению не подвергался, то «в неклассической литературе возникает такая возможность»⁸¹. Пушкин своим творчеством предвосхитил объективное по сути движение.

Если сопоставить крайние проявления незавершенных произведений в постсимволистскую эпоху с принципами построения случайно незаконченных произведений, то можно наиболее чётко выявить определенную стратегию. Незавершенное произведение создаётся по законам черновика, случайно недописанного произведения (в этом проявляется авторская попытка запечатлеть генезис).

В незавершенных произведениях использование пропусков, нарушения в структуре, намеренное «отсечение» частей, мнимое разрушение целого для создания целостности оказывается искусственным. При этом прослеживается определенная эволюция. Если первоначально незавершенный текст строился автором по принципу незаконченного, в соответствии с целями и задачами, актуальными для литературы того или иного периода (например, тенденция, характерная для романтизма, — через осколок, фрагмент передать всю полноту бытия), то в современной литературе эта тенденция доводится до абсурда и имеет последствия энтропийного характера. В качестве переходного этапа можно рассматривать некоторые тенденции литературы модернизма.

Приведем некоторые примеры, подтверждающие тезис.

Помимо уже обозначенного принципа «возможного» сюжета, строящегося на местах неопределенности и открытом финале в «Евгении Онегине», в произведениях современной литературы виртуальный сюжет становится осознанным художественным приёмом. В качестве примера можно привести роман Павла Крусанова «Бомбом», в финале которого герой должен сделать выбор: совершать или не совершать подвиг, гибельный для него и спасительный для мира. Герой бросает монетку, которая определит его судьбу и одновременно - телеологию сюжета. В половине тиража одного и того же романа выпадает орел, а в другой половине — решка. Читатель же может вообще никогда не узнать, что он тоже тянул жребий и ему достался лишь один из возможных вариантов альтернативно разрешаемого сюжета.

Крайним проявлением открытости моделирования возможного сюжета можно считать интерактивные литературные игры⁸²,

а также компьютерные романы, например, «Полдень» Майкла Джойса, и «сетевые» — «Роман»³ (1995) Романа Лейбова. «Роман» организован таким образом, что «читатель может прокладывать свой собственный путь внутри гипертекста, выбирая способ движения внутри сетки значений»⁸³, иными словами — читатель гипертекста сам становится автором. Однако процесс рецепции, строящийся по принципу «продолжение следует» (развитие гиперссылок, дописывание сюжетных линий), ведет к энтропии, утрате фактора «текстовости». Проект Р. Лейбова был закрыт, поскольку текст зашел в тупик. Своеобразной пародией на сетелитературу как литературу, утратившую смысл, являются варианты финала, предложенные в упомянутом выше «Идеальном романе» М. Фрая. Гипертекст, вне зависимости от заглавия, заканчивается всегда одинаково: «Last-modified: Mon, 18-Jan-99 09:03:13 GMT Оцените этот текст»⁸⁴. Очевидно, что в данной пародии очень тонко улавливается замкнутость любого гипертекста. Значимыми для него становится лишь «дата последнего изменения», что подводит своеобразную виртуальную черту под творчеством другого читателя-автора, и комментарии, на которые провоцирует гиперссылка оценить текст. Эти комментарии должны оставить «посвященные» читатели, но не о замысле в целом, а о той новой версии, которая была добавлена.

Помимо расшатывания сюжетного принципа, значимым для неклассической литературы становится использование пустот.

Этот прием также предвосхищен в романе Пушкина (как и в его незаконченных произведениях). Пушкин включает в роман сво-

³ Суть «Романа» заключается в том, что «молодой человек влюбляется в девушку, решается, наконец, написать ей, и, не доверяя почте, ночью самолично бросает письмо в её почтовый ящик». Но тут, к ужасу своему, он замечает, как на лестничной клетке его возлюбленная с кем-то целуется. Роман (так зовут молодого человека), безуспешно пытается выудить обратно своё письмо из ящика, и, услышав, что влюбленные собираются наконец расставаться, уходит. Читателям предлагалось продолжить эту историю по своему усмотрению, написав гиперроман, принцип которого — бесконечное количество ссылок и сносок в тех фрагментах, которые провоцируют читательское сознание.

образный «текст-без-текста»⁴. Речь идёт о пропущенных строфах (IX, XII, XIV, XXXIX, XL, XLI строфы из первой главы; I-VI строфы, а также XXXVI, XXXVII строфы из четвертой главы; XXXVII, XXXVIII, и XLIII строфы из пятой главы; XV, XVI и XXXVIII строфы из шестой главы; VIII, IX и XXXIX строфы из седьмой главы; частично опущена III строфа из третьей главы, частично II и XXV строфы из восьмой главы и опущены почти все строфы из десятой главы). О. Буренина вслед за М. Л. Гофманом, Вяч. Ивановым и М. М. Бахтиным связывает использованный Пушкиным художественный приём — текстовый пробел — с проявлением кризиса эстетической системы, воплощением которого становится «нехватка знака, графической формой экспликации которого, собственно, и является пробел»⁸⁵. Крайним проявлением пробела исследовательница считает сожжение Гоголем второго тома «Мертвых душ» или К. Леонтьевым рукописи собственного романа «Река времени», что представляет собой символический акт разрыва с литературой.

С романа «Евгений Онегин», по мнению О. Бурениной, «начинается целый дискурс литературных текстов-пробелов»⁸⁶. В частности, в «Поэме без героя» А. Ахматовой⁸⁷ пропущены 9 и 10 строфы в «Решке», что является аллюзией к Пушкину и «моментом экспликации кризиса собственной поэтической системы»⁸⁸.

И. В. Фоменко в работе «Семантика пустого места»⁸⁹ выявляет пути искусства по «преодолению материала для того, чтобы выразить невыразимое»⁹⁰, интуитивные или осознанные. Исследователь анализирует интуитивную паузу в стихотворении Ф. И. Тютчева «О чём ты воешь, ветр ночной?..», несущую на себе основную смысловую нагрузку, а также приводит крайние проявления «пустого места» в авангардных произведениях. Позволим себе привести эти красноречивые примеры: «Поэма Конца» Василиска Гнедова, представляющая собой белое пространство страницы, а в авторском исполнении — молчание на эстраде после объявленного заглавия

⁴ Этот термин наряду с термином «текстовый пробел» предлагает ввести О. Буренина. См.: Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре I половины XX века. СПб., 2005. С. 114.

в течение нескольких минут; в живописи — «черный квадрат» К. Малевича; в музыке — «4'33» Дж. Кейджа, когда исполнитель сидит за молчащим инструментом 4 минуты 33 секунды»⁹¹, девятая часть симфонии С. Губайдуллиной, которая «представляет собой сольную каденцию для дирижера при безмолвствующем оркестре (причем в партитуре композитор точно предписывает дирижеру определенные жесты)»⁹².

К подобным же примерам использования «пустых» мест можно отнести произведение П. Корнеля, представляющее собой комментарии к несуществующему роману «Пути к раю»⁹³, по которым читателям самостоятельно предлагается выстроить текст.

Однако специфика незаконченности в классической и постмодернистской литературе существенно отличается от «открытости», свойственной исканиям модернизма, когда «творцу необходимо <...> выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании адресата»⁹⁴.

Так, Ю. В. Доманский в монографии «Вариативность драматургии А. П. Чехова» обращает внимание на такую особенность пьес А. П. Чехова, «как закрытость-незавершенность финалов <...>»⁹⁵. Ю. В. Доманский говорит о том, что финалы чеховских пьес нельзя назвать «открытыми» в классическом смысле, поскольку действие закончено. Речь в этом случае может идти об «открытости» в понимании У. Эко, то есть о произведении с гибкой структурой, которое не конструирует закрытый мир, а активно вовлекает читателя в поиски ответов на вопросы, предлагая множественность толкований и отвергая возможность однозначного понимания. Такое произведение закончено на уровне композиционной формы и завершено с точки зрения внутренней целостности, однако характеризуется «конструктивной неполнотой целого, располагающей к сотворчеству»⁹⁶.

Так, в рассказе А. П. Чехова «Невеста» в финале возникает раздвоенность, которая возлагает ответственность выбора на самого читателя: «Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город, — как полагала, навсегда»⁹⁷. И чеховский текст работает как тест. Если

читатель пессимист, то он будет уверен, что ничего не получится, а если оптимист, то будет надеется на то, что для героини начнется другая жизнь.

Таким образом, общими критериями для произведений нон-финито являются: интуитивная или сознательная установка на незавершаемость — стремление передать полноту картины мира; внутренняя целостность. Типологическими общими оказываются некоторые компоненты структуры случайно незаконченного и незавершенного текстов: открытость дальнейшего развития художественных событий; неопределенность развязки произведения; неразрешимость конфликта; незавершенность образа и др. Эти особенности моделируют лакуны, места неопределенности текста, которые провоцируют сознание читателя на акт со-завершения.

Различными оказываются пути к незавершенности — интуитивный в незаконченном произведении и осознанный в открытом.

Феномен незаконченного текста идентифицируется воспринимающим сознанием с его «знаковостью» в контексте писательской судьбы. Статус «посмертного», «кризисного» произведения выводит его на символический уровень восприятия, при котором значимым становится любой элемент как возможная подсказка, подталкивающая читателя к завершению, развитию сюжета, проявлению авторской интенции.

Поэтика незаконченного текста определяется «творческим потенциалом» (термин В.И. Тютю), матрицей или программой текста в сжатом, концентрированном виде несущей кодовую информацию обо всем недоволопощенном тексте.

Принципиальным критерием для разграничения категорий незавершенности/завершенности и незаконченности/законченности является разграничение архитектурных и композиционных форм, осуществленное М. М. Бахтиным для обоснования недостатков формального метода.

Под архитектурной формой мы вслед за М. М. Бахтиным понимаем форму «внутреннего произведения» (эстетического объекта), а под композиционной формой — материал «внешнего произ-

ведения» (текста). Архитектоническая форма не знает становления и не может быть незавершенной, тогда как композиционная, представляя архитектурную в знаковом материале, претерпевает процесс становления, который может и не завершиться. Композиционная форма может быть незаконченной (по разным причинам), однако эстетический объект при этом будет создан, архитектурная форма воплощена.

На основании теории М. М. Бахтина разработан следующий понятийный аппарат. *Завершенность* — качество архитектурной формы, целостность художественного произведения как эстетического объекта, в то время как «незаконченность/законченность» относится к свойству композиционной формы.

Незаконченность — композиционная открытость текста (по каким-либо объективным или субъективным причинам; случайная или осознанная), которая может быть присуща как завершенному, так и незавершенному произведению.

Внешняя незаконченность и внутренняя целостность (завершенность) присуща жанровым модификациям фрагмента, отрывка, наброска, а также произведениям открытой структуры. Категория незаконченности является актуальной и применительно к жанровым канонам (например, композиционная открытость жанра романа).

Цели незаконченности: вовлечение читателя в творческую лабораторию; активизация сотворческой интенции читателя; попытка передать через часть целое — создать иллюзию бесконечности бытия; выразить через «неоканчиваемое» высшие метафизические проблемы.

Понятие «незавершенность» используется в двух значениях: 1) антитетично понятию «завершенность» (целостность), относящемуся к эстетическому объекту (внутреннему произведению); 2) синонимично понятию незаконченность на уровне композиционной формы, внешняя незаконченность текста, наличие в нем лакун.

Под *открытым произведением* мы, вслед за У. Эко, понимаем произведение с гибкой структурой, характерное для литературы модернизма, которое не конструирует закрытый мир, а активно

вовлекает читателя в поиски ответов на вопросы, предлагая множественность истолкований и отвергая возможность однозначного понимания. Такое произведение закончено на уровне композиционной формы и завершено с точки зрения внутренней целостности, но характеризуется «неконструктивной полнотой целого» (В. И. Тюпа), что располагает читателя к сотворчеству.

При сопоставлении феноменов случайно незаконченного произведения и произведения незавершенного (см. второе значение данного термина) происходит определенная корреляция. Выдвинутая нами гипотеза о подражательности (копировании типа письма) незавершенного произведения по отношению к произведению случайно незаконченному подтвердилась в ходе исследования. То, что в незаконченном произведении достигается органически, интуитивно улавливается и предчувствуется автором, в незавершенном становится осознанной и доминирующей частью творческого процесса. Те возможные сюжетные ходы, которые присутствуют имплицитно в незаконченных произведениях, впоследствии станут предметом эксплицированной авторской рефлексии в произведении незавершенном.

В незавершенных произведениях использование пропусков, нарушения в структуре, намеренное «отсечение» частей, мнимое разрушение целого для создания целостности оказывается искусственным. При этом прослеживается определенная эволюция. Если первоначально незавершенный текст строился автором по принципу незаконченного, в соответствии с целями и задачами, актуальными для литературы того или иного периода (например, тенденция, характерная для романтизма, — через осколок, фрагмент передать всю полноту бытия), то в неклассической литературе эта тенденция доводится до абсурда и имеет характер энтропийных последствий (например, сетевая литература).

Помимо различий можно выделить и общие критерии для произведений нон-финито. К ним относятся: интуитивная или сознательная установка на незавершаемость, внутренняя целостность. Типологически общими оказываются некоторые компоненты

структуры случайно незаконченного и незавершенного текстов: открытость дальнейшего развития художественных событий; неопределенность развязки произведения; неразрешимость конфликта; незавершенность образа и др. Эти особенности моделируют лакуны, места неопределенности текста, которые провоцируют сознание читателя на акт со-завершения.

Указанные тенденции актуальны не только для литературы, но и для других видов искусства.

По сравнению с незавершенным незаконченный текст идентифицируется воспринимающим сознанием с его «знаковостью» в контексте писательской судьбы. Статус «посмертного», «кризисного» произведения выводит его на символический уровень восприятия, при котором значимым становится любой элемент как возможная подсказка, подталкивающая читателя к завершению, развитию сюжета, проявлению авторской интенции.

Поэтика незаконченного текста определяется «творческим потенциалом» (термин В. И. Тютю). Творческий потенциал незаконченного текста обладает провоцирующим характером, вовлекая читателя в процесс со-творчества, приглашая на равных продолжить труд поэта. Этот процесс закреплён в акте креативной рецепции незаконченного текста.

Незавершенный текст также гипотетически закладывает читательские стратегии, но они оказываются самодостаточными. Такой текст не провоцирует энергию, направленную на со-творчество реципиента, поскольку «эстетические» ловушки сознательно навязаны читателю. В случае с незаконченным текстом провоцирующая роль его творческого потенциала усиливается, о чём свидетельствует серийный характер дописываний.

На основании изучения специфики функционирования незаконченных произведений мы выявили следующую типологию:

1. Произведения, *незаконченные* по случайным причинам, то есть недописанные на уровне композиционной формы. Внутри этого типа можно выделить несколько модификаций по степени проявленности архитектурного задания.

1.1. *Замыслы (проекты) произведений*; в этом типе эстетический объект еще не явлен или мы не имеем возможности его увидеть.

1.2. *Планы ненаписанных произведений* представляют собой жесткий каркас композиционной формы, что является материальным предшественником будущего эстетического объекта.

1.3. *Отдельные фрагменты незаконченного произведения* (начало, конец или какая-либо часть художественного произведения); эстетический объект при этом оказывается лишь приоткрытым, но не явленным до конца.

1.4. *Завершенное произведение* — это тип случайно незаконченного произведения, при котором архитектурное задание воплощено, эстетический объект полностью сформирован.

2. *Произведения, сознательно незаконченные*. Модификации внутри данного типа выстраиваются также на основании характера внутренней целостности:

2.1. *Сознательно незаконченное, внутренне целостное* произведение (например, фрагменты романтиков, роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»).

2.2. *Произведение, сознательно незаконченное* на уровне композиционной формы (осколочность) и характеризующееся *иным типом целостности*. Для произведения такого типа характерна энтропийность, установка на то, что внутреннее завершение невозможно. Критерий художественности в таком типе произведения утрачивается, становится не актуальным (например, произведения постмодернизма).

3. *Открытое произведение* (У. Эко), законченное на уровне композиционной формы (отсутствует «оборванность», свойственная незаконченным произведениям) и завершенное с точки зрения внутренней целостности. К примерам такого типа можно отнести произведения А.П. Чехова, в которых множественность, вариативность прочтений заложена в структуре самого текста, в частности, в особом типе открытых финалов.

¹ Гринцер П. А. Неоконченное произведение. Гринцер П. А. Неоконченное произведение // Мировое древо : международный журнал по теории и истории мировой культуры. 1997. Вып. 5. С. 105–124. С. 105.

² *Adams R.M.* Strains of discord. Studies in literary openness. N.- Y., 1958. P. 23.

³ *Sholom J. Kahn.* «Open form» in poetry: Whitman // Actes du Cinquième Congrès International d'Esthétique. Proceedings of the Fifth International Congress of Aesthetics. Amsterdam, 1964. Mouton, 1968. P. 245–248.

⁴ *Sholom J. Kahn.* Ibid. P. 246.

⁵ *Robey D.* Introduction // Eco U. The Open Work. Harvard University Press, 1989. P. VIII.

⁶ *Ильин И.П.* Открытое произведение // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С. 304.

⁷ *Усманова А.П.* Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн., 2000. С. 94.

⁸ *Eco U.* The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce. Harvard University Press, 1989. P. 2.

⁹ *Klotz V.* Geschlossene und offene Form im Drama. München, 1975.

¹⁰ *Борев Ю.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М., 2003. С. 276.

¹¹ Там же. С. 268.

¹² *Зацепин К.А.* Эссе как коммуникативная форма: проблемы чтения (на материале современной эссеистики): Автореф. ... канд. филол. наук. Самара, 2006.

¹³ *Сапогов В.А.* «Незаконченные произведения»: К проблеме целостности художественного текста // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: Тезисы докладов республиканской научной конференции (12-14 октября). Донецк, 1977. С. 13–15.

¹⁴ Там же. С. 14.

¹⁵ Там же. С. 15.

¹⁶ Там же. С. 13.

¹⁷ *Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т. 1. С. 178.

¹⁸ *Есаулов И.А.* Целостность художественная // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. 1181 стб.

¹⁹ Там же. 1182 стб.

²⁰ Там же.

²¹ *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966.

²² *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. М., 1968. № 8. С. 74–88.

²³ *Федоров В.В.* Поэтический мир и творческое бытие. Донецк, 1994.

²⁴ *Гиришман М.М.* Избранные статьи. Донецк, 1996. С. 7.

²⁵ Там же. С. 47–48.

²⁶ *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 53.

²⁷ См. об этом в статье: *Тамарченко Н.Д.* Формула «нераздельности-неслиянности» и судьбы научной поэтики в России // Литературоведение на

пороге XXI века. М., 1998. С. 177–181.

²⁸ *Тамарченко Н.Д.* Ответственность общения (по книге М.М.Гиршмана «Литературное произведение: Теория художественной целостности») // Филологический журнал. № 1. С. 290.

²⁹ *Левченко Я.* Рецензия // Вопросы литературы. 2004. Июль-август. С. 340–343.

³⁰ *Тамарченко Н.Д.* Ответственность общения. С.289.

³¹ *Гиршман М. М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2002. С. 13.

³² Там же.

³³ *Гиршман М.М.* Избранные статьи. Донецк, 1996. С. 21.

³⁴ *Есаулов И.А.* Указ. соч.

³⁵ *Тамарченко Н.Д.* Завершение художественное. С. 64.

³⁶ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 6.

³⁷ Там же. С. 61–62.

³⁸ Там же. С. 274.

³⁹ Там же. С. 65.

⁴⁰ Там же. С. 65.

⁴¹ Там же. С. 117.

⁴² *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 14.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же. С. 15.

⁴⁶ Там же. С. 16.

⁴⁷ Там же. С. 17.

⁴⁸ Там же. С. 17.

⁴⁹ Там же. С. 17.

⁵⁰ Там же. С. 18.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 19.

⁵³ Там же. С. 19.

⁵⁴ Там же. С. 20–21.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же. С. 22.

⁵⁷ Там же. С. 24.

⁵⁸ *Бахтин М.М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1968. С. 139.

- ⁵⁹ Тюпа В.И., Тамарченко Н.Д. Архитектоника // Дискурс. 2003. № 11. С. 10–13.
- ⁶⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 19.
- ⁶¹ Там же. С. 17.
- ⁶² Тюпа В.И., Тамарченко Н.Д. Архитектоника. С. 12.
- ⁶³ Бахтин М.М. К философии поступка. С. 141.
- ⁶⁴ Цветаева М. Искусство при свете совести. М., 1993. С. 27.
- ⁶⁵ Толстой А.К. Тщетно, художник, ты мнишь... // Толстой А.К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 71.
- ⁶⁶ Махов А.Е. Фрагмент // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А.Н.Николюкина. М., 2003. 1152–1153 стб.
- ⁶⁷ Там же.
- ⁶⁸ Масанов Ю. И. В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. М., 1963. С. 117.
- ⁶⁹ Домаль Рене. Гора Аналог / Пер. с франц. М., 1996. С. 154.
- ⁷⁰ Максвелл А.-Ж., Рюгафиори. Предисловие // Домаль Рене. Гора Аналог / Пер. с фр. М., 1996. С. 34–35.
- ⁷¹ Bellemin-Noël J. Le Texte et l'Avant-texte. Paris, 1972.
- ⁷² Бойе Б. Писатель и его рукописи // Генетическая критика во Франции: Антология. М., 1999. С. 189.
- ⁷³ Там же.
- ⁷⁴ Там же.
- ⁷⁵ Бланиш М. Пространство литературы. Пер. с франц. / Перевод Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова, В. П. Большаков, Ст. Офертас, Б. М. Скуратов. М., 2002.
- ⁷⁶ Тамарченко Н. Д. Завершение художественное // Дискурс. Коммуникативные стратегии культуры и образования. 2003. № 11. С. 64–66.
- ⁷⁷ Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете // Динамическая поэтика: от замысла к воплощению. М., 1990. С. 17.
- ⁷⁸ Там же. С. 35.
- ⁷⁹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 96–97.
- ⁸⁰ Виролайнен М.Н. Пушкинский возможный сюжет и виртуальная реальность. — Режим доступа: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?3&20&3>, свободный.
- ⁸¹ Теория литературы. Т. 2. С.303.
- ⁸² Более подробный обзор см.: Визель М. Указ. соч.
- ⁸³ Лебрав Ж.-Л. Гипертексты — Память — Письмо // Генетическая критика во Франции: Антология. / Вст. ст. и словарь Е.Е.Дмитриевой. М., 1999. С. 255–275.

- ⁸⁴ *Фрай М.* Идеальный роман. Спб., 1999. С. 171.
- ⁸⁵ *Буренина О. Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре I половины XX века. Спб., 2005. С. 118.
- ⁸⁶ *Там же.* С. 121.
- ⁸⁷ О фрагментарной форме в творчестве А. Ахматовой см. подробнее: *Дзуцева Н. В.* «...И таинственный песенный дар»: Фрагментарная форма в творчестве А.Ахматовой // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 128–137.
- ⁸⁸ *Буренина О.* Указ. соч. С. 120.
- ⁸⁹ *Фоменко И.В.* Семантика пустого места // Анализ одного стихотворения: «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Ф. И. Тютчева: Сб. науч. тр. Тверь, 2001. С. 42–49.
- ⁹⁰ *Там же.* С. 47.
- ⁹¹ *Там же.* С. 46.
- ⁹² *Чигарева Е.* Слово как структурная и смысловая единица в музыке // Вестник гуманитарной науки. 2001. №1. С. 87.
- ⁹³ *Корнель П.* Пути к раю: Комментарии к потерянной рукописи. Спб., 1999.
- ⁹⁴ Теория литературы. Т. 1. С. 101.
- ⁹⁵ *Доманский Ю.В.* Вариативность драматургии А.П.Чехова. Тверь, 2005. С. 123.
- ⁹⁶ Теория литературы. Т. 1. С. 101.
- ⁹⁷ *Чехов А. П.* Собр соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 6. С. 458.

1.3. Креативный потенциал текстовых аномалий

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.03

Литературно-художественное произведение — это словесно-изобразительное целое. Его вербальная природа определяет специфику образности и выделяет литературу из круга других видов искусства. Речевая форма, существующая наряду с идейно-эмоциональной, оценочной стороной и изображенным, или внутренним, по определению Л. С. Лихачева, миром, относится к текстуальной составляющей произведения. Текст и произведение как понятия обычно разводятся: произведение включает в себя внетекстовые элементы, связи и отношения. Так, М. М. Бахтин отмечал:

«Текст — печатный, написанный или устный = записанный — не равняется всему произведению в его целом (или “эстетическому объекту”). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его»¹. Его поддерживал Ю. М. Лотман: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения. <...> ...Художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений»².

Вместе с тем многие филологи сходятся во мнении, что текст — это «первичная данность» гуманитарно-филологического мышления, что он «является... непосредственной действительностью (действительностью мысли и переживаний)»: «Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления», — утверждал Бахтин и выделял в качестве важнейших «два момента, определяющие текст как высказывание: его замысел (интенция) и осуществление этого замысла»³. Художественный текст обладает рядом параметров, таких как смысловая цельность (идейно-тематическое единство) и изобразительно-выразительная направленность (образное воплощение авторского замысла), отграниченность (делимитация), дискретность (членимость на иерархически соотнесенные элементы), линейность (свойство речепроизводства и рецепции), упорядоченность, связность и целостность, т. е. завершенность.

В литературной практике и теории Новейшего времени проблема текстуальности произведения выходит на первый план. Трактовка текста как стороны художественного произведения предполагает не только анализ его идейно-тематического наполнения, но и раскрытие самого механизма означивания: каким образом происходит семиотизация эстетического содержания, как определяются и осмысляются сами границы знаковых построений. Происходит проверка текста со стороны его пределов, испытание его границ на прочность. Текст помещается в такие производящие и аналитические контексты, которые являются

местом встречи дихотомий «открытое — закрытое», «полное — неполное», «упорядоченное — хаотичное», «осмысленное — бессмысленное». Работа с текстом на грани потери им маркеров различительности — продуктивный путь его осмысления через свое «другое», через драматичные моменты самоотрицания текста. Это приводит к отказу от презумпции неприкосновенности объема конститутивных характеристик текста. Отступление от идеальной модели как инварианта* порождает серии вариабельности, в рамках которой наблюдаются различные деформации текста. Характер этой деформации может протекать в двух направлениях: от оптимальной полноты гипотетического набора признаков к усеченному состоянию системы либо, напротив, к чрезмерности, перенасыщенности и ее перегрузке. Первый путь — это интенсивный способ «упаковки информации», когда структурно-семиотические механизмы текста демонстрируют тенденцию к экономии, сокращению объема текстового пространства, сжатию, приводящему к усилению семантической напряженности. Используются умолчания, пропуски, эллипсисы, имплицитные смыслы. Второй путь — экстенсивный. Путь расширения текстовых ресурсов, когда означаемые представлены большим количеством означающих: текст распухает, наблюдается многословие, повторы, плеоназм, тавтологии, риторическая пышность и пр.⁴

Поскольку семантическая, лексическая, грамматическая, графическая и другая избыточность текста, хотя и приводит к нарушению гармонии признаков, их количество не меняет, сосредоточимся на

* Подмечая нарушения на разных уровнях текста: как атомарном (звукографическом, фонетико-артикуляционном), так и более высоких и сложных, — мы с необходимостью предполагаем, что для работы механизма деавтоматизации в любом случае необходимо представление о «правильном» тексте, его эталонной модели, отступления от канонов которой семантически значимы. Конфигурация художественности изменчива, но в сознании каждой исторической эпохи живет свой вариант эстетической нормы.

динамике первого типа**. Казалось бы, такая траектория движения однозначно ведет к утратам и недостаткам, т. е. к энтропии текста. Между тем это не так, потому что отнюдь не все признаки текста изначально позитивны. Например, линейность и дискретность связаны с ограничительным характером письма, в котором мыслительное содержание выражается последовательностью речевых единиц, порционно эксплицирующих это содержание. Воображаемая реальность континуальна, а ее представление фрагментировано процессом говорения и письма. Значит, нейтрализация линейности и дискретности увеличит, а не уменьшит семантический ресурс высказывания. Существуют технологии преодоления односторонности речевого потока: линейность письма прорывают шрифтовые и графические выделения: подчеркивание, выделение жирным шрифтом, разрядкой либо курсивом, отсутствие знаков препинания или приоритетное использование их ограниченного репертуара, отступы, поля, изменение размера и типа шрифта, заключение части текста в скобки, разбиение на главы, параграфы, ссылки, колонтитулы, системы указателей, использование нумерованных перечней и т. д.; дискретность уравнивается усилением связности, рефлексивностью, интенциональностью, тягой к синкретичности, проявляющейся, например, в креолизованных текстах.

Кое-что из названного связано с визуализацией текста, нередко обретающей самостоятельный статус в процессе историко-культурной модернизации текстовой модели. Обращенность текста к зрению обыгрывает графика: рукописность противостоит типографско-книжным шрифтам, разнообразят восприятие варьирование кегля, гарнитуры, цвета букв, их сочетаний, нарушение нормативного употребления заглавных и строчных букв, использование различного рода графем, пробелов, необычное расположение слов на пространстве листа вплоть до создания рисуночного текста, текста-картины, в котором вербальная и визуальная программы существуют на равных.

** Заметим, что оба вектора деформации в случае художественного текста одинаково состоятельны и обладают равными шансами реализовать свой потенциал выразительности.

Еще очевидней трансформация традиционных моделей художественного письма предстает в п о л и м о р ф н ы х т е к с т а х типа «Улисса» Джеймса Джойса, «Хазарского словаря» М. Павича, «Игры в классику» Хулио Кортасара, «Бледного пламени» В. В. Набокова, которые знаменуют переход от линейных, центрированных, иерархически упорядоченных вербальных сообщений к ризоматичным знаковым образованиям, требующим активности и подготовленности читателя.

Интертекстуальность, многоходовость сюжетной динамики, вариативность прочтения, энциклопедическая нагруженность и одновременно игровая стихия — все это наличествует в компьютерных гипертекстах с их интермедийностью, интерактивностью, семантической избыточностью, нелинейным маршрутом в сети смысловых гнезд текста и размытыми границами информационного массива. Г и п е р т е к с т , идя по пути изживания линейности, создает условия для уподобления конструкции высказывания симультанному по своему характеру мышлению, которое отличается спутанностью и переплетенностью мыслеформ, мозаичностью и разнонаправленностью потока сознания.

Таким образом, наступление на линейность и дискретность приводит к формированию нового типа текстов. Он противостоит традиционному и выступает, по определению Б. М. Гаспарова, «как нерасчленимый смысловой конгломерат, своего рода смысловая “плазма”, различные компоненты которой, общие и частные, явные и подразумеваемые, растворяются друг в друге и проявляют себя только в сплавлениях и фузии со всеми другими компонентами»⁵. Ролан Барт нелинейную запись мысле потока, идеальный конструкт, подобный гипертексту, называл «текстом-письмом» и характеризовал следующим образом: «Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется

где-то в б е с к о н е ч н о й д а л и (выделено автором, разрядка наша. — *И. В.*), они “неразрешимы” (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральные костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем — бесконечность самого языка»⁶.

Акцентированная Бартом б е с к о н е ч н о с т ь обозначает трансформацию еще одной стороны классической модели текста — его завершенности. Категория завершенности — это общеэстетическая категория, и как таковая она наделена положительными коннотациями: по Бахтину, изображаемая реальность изолируется, оцельняется формотворческими усилиями автора с позиций его вненаходимости, обретает ранг ценностно значимого выражения авторского мировидения в ориентированном на диалог произведении-высказывании. Завершенность художественного высказывания детерминирована цельностью текста: его предметно-тематической определенностью, замыслом автора, жанровой и структурно-композиционной оформленностью. Отказ от завершенности обычно ведет к потерям художественности, утратам коммуникативности и разрушениям текста. Однако может происходить и мобилизация его креативного ресурса. Так, незавершенность гипертекстов продуцирует открытость смысловых действий, свидетельствует об отсутствии категорической окончательности, закрывающей путь к развитию, развертыванию семантических возможностей таких текстовых образований.

Нарушение становится значимым в условиях актуализации резерва скрытых возможностей, таящихся в других, не модифицируемых в данном случае сторонах текста как системы. Например, женщина с обритой наголо головой по-своему привлекательна, ибо отсутствие волос побуждает обратить внимание на прочие стороны ее облика. Идентичность в этом случае достигается отказом от такого системного признака женственности, как прическа. Положение о взаимодействии нормы и анормы как процессе, регулирующем смысловую энергоемкость текста, давно известно

в науке. Хрестоматийно известны выкладки Ю. М. Лотмана в книге «Структура художественного текста»: «Важным средством информационной активизации структуры является ее нарушение. Художественный текст — это не просто реализация структурных норм, но и их нарушение. Он функционирует в двойном структурном поле, которое складывается из тенденций к осуществлению закономерностей и их нарушению. И хотя каждая из этих тенденций стремится к монопольному господству и уничтожению противоположной, победа любой из них губительна для искусства. Жизнь художественного текста — в их взаимном напряжении»⁷.

Обращался Ю. М. Лотман и к проблеме завершенности/незавершенности в тексте, отмечая наличие таких случаев, когда «незавершенность текста становится средством художественной активизации его структуры»: «Структура художественного языка может нарушаться в тексте путем неполной реализации — имитации незавершенности, оборванности, отрывочности (пропущенные строфы «Евгения Онегина»))»⁸. Речь у Лотмана идет о так называемых минус-приемах, обманутости рецептивных ожиданий: значимом отсутствии структурных элементов на прогнозируемых позициях системы со- и противопоставлений в тексте. С понятием «минус-прием» связывается представление о скрытой части художественного целого, создающей его «подтекст», «подсмысл» или «глубинный смысл текста» за счет работы с сознательно опущенными писателем (отсутствующими в тексте) элементами эстетической конструкции. Нематериализованность некоторых отношений свидетельствует о непрямом способе выражения идейного плана произведения. Умолчание, зияние образуют «смысловые скважины»⁹. Они должны заполняться самим читателем, который извлекает дополнительную информацию, нужную для адекватной интерпретации зон неопределенности, из анализа содержания и формы текста, а также пресуппозиционного (общекультурного, фонового) знания. Таким образом, программа понимания текста двусторонняя: одна сторона задается строением и семантикой художественного

высказывания, другая — определяется содержанием сознания реципиента¹⁰. Очевидно, что перевес аномалий над нормой нарушает единство и цельность текста, его аутентичность. Например, текст на этапе набросков, заготовок, черновиков лишен полноформатного воплощения. Здесь незавершенность выступает как незаконченность, т. е. дефектность*, текста¹¹. Нередко по отношению к дефектным текстам используется понятие «анормативные тексты». Как пишет исследователь, это «бессмысленные тексты (нарушены содержательные параметры текстопорождения), бесформенные тексты (нарушены семиотические параметры текстопорождения), безобразные тексты (нарушены стилевые параметры текстообмена), бесцельные тексты (нарушены целевые параметры текстообмена)»¹². Запрограммированная же эстетическая завершенность, творческая состоятельность текста могут и проявляться: мы узнаем объект, легитимируем его принадлежность к области художественных созданий. Просто наблюдается недоработанность, недописанность произведения: нет сюжетного финала, наличествуют пропуски в синтагматике текста, но мы понимаем, что перед нами фрагмент именно художественно определенного высказывания. Здесь смысловые лакуны лишены намеренности, они порождены механической случайностью и относятся к композиционной, а не архитектурной, говоря словами Бахтина, стороне произведения. Однако как раз незаконченные тексты могут обладать креативным потенциалом и стимулировать творческую активность читателей. Например, такие неоконченные произведения, как «Евгений

* Крайним случаем дефектности текста, казалось бы, должно выступать его отсутствие: отказ от текстопроизводства аналогичен отказу от слова, речи, т. е. молчанию. Однако значимое молчание наделяется высоким ценностным статусом в русской культуре. Оно нередко оказывается «красноречивым», способным нести смысловую нагрузку, как об этом написал В. Жуковский в стихотворении «Невыразимое»: «...молчание понятно говорит». Многозначности противостоит словесная сдержанность, языковой избыточности красноречия — безмолвие и тишина.

Онегин», «Египетские ночи», «В голубом небесном поле...», «Русалка» А. С. Пушкина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Штосс» М. Ю. Лермонтова, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По, «Духовидец» Ф. Шиллера, «Тайна Эдвина Друда» Ч. Диккенса породили множество подражаний и продолжений¹³.

Факт их появления свидетельствует о продуктивности творческого диалога авторов исходного текста и авторов текстов-продолжений, а также о способности исходных текстов провоцировать созидательную реакцию пишущих читателей. Как подмечает Е. В. Абрамовских, исследователь продолжений незаконченных пушкинских произведений читателями-литераторами, такие черты неоконченных текстов, как «открытость дальнейшего развития художественных событий; неопределенность развязки произведения; неразрешимость конфликта; незавершенность образа», вызывают «продуцирование общих механизмов креативной рецепции» и «выстраивание сходных читательских стратегий»¹⁴. Изучение специалистами продолжений известных текстов показывает, что исходные тексты, будучи незаконченными, тем не менее обладают мощным силовым полем, индуцирующим творческую энергию продолжателей: их эскизность, пунктирная намеченность сюжета, потенцирующий намек, колоритная деталь будят творческое воображение читателей, желание довершить начатое предшественником и восполнить отсутствующие в тексте художественные звенья.

¹ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 391.

² Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 283—284.

³ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках : опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 297.

⁴ Об избыточности см.: Грудева Е. В. Избыточность текста: история вопроса и методика исследования // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 59. С. 106—114; Пасько Ю. В. Избыточность как средство организации

постмодернистского текста (на примере романа Э. Елинек «Пианистка») // Сб. материалов научной сессии по итогам выполнения науч.-исслед. работы на фак. иностр. яз. Моск. гос. пед. ун-та. М., 2008. С. 133—136; Избыточность в грамматическом строе языка / отв. ред. М. Д. Воейкова. СПб., 2010; [Барковская Н. В.] Избыточность как фактор творческой неудачи в романе А. Белого «Москва» // Феномен творческой неудачи / под общей ред. и с предисл. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург, 2011. С. 13—23.

⁵ Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 322.

⁶ Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 14.

⁷ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 283

⁸ Там же. С. 283.

⁹ Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982. С. 84.

¹⁰ См.: Минус-прием: вопросы поэтики : межвуз. сб. науч. работ / под ред. Н. А. Ермаковой ; Новосиб. гос. пед. ун-т, Ин-т филологии, массовой информации и психологии. Новосибирск, 2011. 227 с.

¹¹ См. о молчании и его роли в поэзии: Маслова В. А. Слово и молчание: коммуникативный аспект // Коммуникативные стратегии : материалы докл. междунар. науч. конф., Минск, Беларусь, 28—29 мая 2003 г. Минск, 2003. С. 19—24; *Ее же*. Слово — серебро, молчание — золото: поэтика молчания // Беларуско-руско-польскае супастаўляльнае мовазнаўства і літаратуразнаўства: матэрыялы 6 Міжнар. навук. канф. Віцебск, 2003. Ч. 1. С. 143—145; *Ее же*. Молчание : модель и интерпретация в тексте // Этика и социология в тексте : науч.-метод. семинар «Textus». СПб. ; Ставрополь, 2004. Вып. 10. С. 360—366; о дефектных текстах см.: Феномен дефектного текста // Феномен творческой неудачи. С. 203—212.

¹² Максимов В. В. Анормативный текст: поэтика и дидактика // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 143. Языковые аномалии как показатели девиантного текста, обладающего конструктивной функциональной значимостью рассмотрены в работах: Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте : дис. ... докт. филол. наук : 10.02.01. М., 2006; *Его же*. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М., 2006.

¹³ Продолжения неоконченных пушкинских произведений собраны в кн.: Пушкин плюс. Незаконченные произведения А. С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX—XX вв. / сост. Е. В. Абрамовских. М., 2008. 432 с.; Судьба Онегина / сост., вступ. ст., коммент. В. и А. Невских. М., 2001. 544 с.; см. также: Верн Ж. Ледяной Сфинкс // Неизвестный Жюль Верн. Т. 15. М., 1994; Набоков В. Русалка. Заключительная сцена к пушкинской «Русалке» // Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. М., 1991.

С. 424—427; *Пильняк Б.* Штосс в жизнь // Пильняк Б. Собр. соч. : в 6 т. М., 2003. Т. 4; *Шиллер Ф., Эверс Г. Г.* Духовидец : (из воспоминаний графа фон О***). М., 2000. О переделках, подражаниях и продолжениях известных произведений см.: *Абрамовских Е. В.* Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина). Челябинск, 2006. 280 с.; *Головкин В. М.* Соавтор или эпигон? : (об окончании А. А. Соколовым повести Лермонтова “Штосс”) // М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания : межвуз. сб. науч. тр. Ставрополь, 1997. С. 61—75; и др.

¹⁴ *Абрамовских Е. В.* Типология креативной рецепции незаконченного текста : (на материале дописываний незаконченных произведений А. С. Пушкина) // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. 2007. № 5. С. 59.

1.4. Идея линейного/циклического и неоконченного/открытого времени

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.04

Отношение человека ко времени, способ восприятия им времени и значение, придаваемое времени как одному из наиболее важных размеров бытия, и способ его изображения в литературных произведениях играют довольно важную роль, так как именно временные отношения не только влияют на построение сюжета и композицию произведения, а могут стать выражением более глубокого смысла данного произведения.

В отношении человека ко времени как категории его же бытия можно условно говорить о двух (а может быть, о трех) основных способах изображения времени, о его основных концепциях — теоретической и прагматической, отчасти также субъективной. В объективном постижении времени основная роль принадлежит науке; достижения теоретической физики говорят о том, что время начинает играть свою роль с момента Большого взрыва, что время можно изобразить как стрелку времени, связывающую прошедшее с будущим; благодаря своему основополагающему значению время

стало предметом научного изучения и в рамках теории относительности. Многие достижения именно в этой области человеческого знания настолько сложны и имеют чисто теоретический, умозрительный характер, что нельзя считать их категориями общедоступными и непосредственно влияющими на рефлексию бытия индивида, в своей сложности отражавшуюся в литературных произведениях.

Прагматическое отношение ко времени нам более доступно: вся наша жизнь проходит под знаменем времени. Тут нам все как-то более понятно: была история (личная, семьи, государства, народа), есть настоящее, уходящее сиюминутно в прошедшее, наступает будущее (личное, семьи и т. п.). Значит, в прагматичном понимании времени нам, наверное, довольно близко такое линейное понимание времени, которое связано со стрелкой времени, но захватывает довольно короткий отрезок времени, доступный нашему пониманию. Однако стоит задать вопрос, было ли это так всегда. Вдруг окажется, что нельзя ответить полностью положительно: свидетельством может послужить то, что мы и в нашу эпоху знаем и чувствуем, что линейное понимание времени постоянно соприкасается с другим подходом ко времени — цикличным. О том, что цикличное понимание времени сильно вошло в наше сознание, свидетельствуют, например, такие выражения как *круглые сутки*, *круглый год* и т. п., да и часы чаще всего имеют форму круга, стрелки часов идут по кругу и т. д.

Цикличное понимание времени связано с тем, что определенные явления повторяются, причем их след проходит в каком-то круге; пройдя все его фазисы, круг замыкается, и начинается новый круг: цикличное понимание времени связано с такими «круговидными» феноменами, как день, неделя, месяц, год, но оно связано и с более продолжительными «кругами». Так, чередуются, например, времена года, да и сама человеческая жизнь также напоминает круг, так как каждый индивид проходит те же стадии, те же этапы данного круга. То же самое можно сказать об обществах, цивилизациях. В настоящее время столь часто упоминаемый «конец света» по календарю майя оказывается также связанным скорее с концом одного этапа (так называемого бактуна, цикла в 5125 лет¹) и началом этапа нового.

А у индусов понятие *махапралая* означает один цикл существования мира (он равен 311 040 000 000 000 «человеческих» лет)², который, в свою очередь, делится на целый ряд циклов, которые, однако, короче. Кажется, циклическое понимание времени как свойства и предпосылки существования материи (в том числе и человека) заложено очень глубоко в рефлексии бытия космоса, Земли и человеческого бытия. На наш взгляд, циклическое понимание времени дает возможность смотреть на наблюдаемые явления/объекты с более «продуктивной» точки зрения, так как время в нем связано с каким-то «смыслом», порядком, существующим вне человеческого мира, т. е. с чем-то объективным, в чем человек в качестве одиночки или какого-нибудь целого (народ, цивилизация, индивид...) принимает участие, что он «понимает», что дает ему возможность находить какой-то конец и новое начало. Поэтому, на наш взгляд, можно смотреть на циклическое понимание времени как на более «осмысленное» в рефлексии мира человеком, значит, более антропологизированное. И еще: в циклическом понимании времени все стадии имеют свою собственную ценность, свое значение, только при их сохранении они имеют смысл, ценность и целый круг. Линейное понимание времени такую возможность не дает, и связано это с тем, что линейное понимание времени не знает ни своего ясно определенного начала (им, наверно, не является и Большой взрыв), ни конца.

Специфическим явлением является субъективное время, т. е. восприятие времени отдельным индивидом — как он время переживает, какую роль и какое значение ему отводит, а значит, его индивидуальная «обработка» времени. Благодаря эмоциям, памяти и мышлению время теряет свои объективные координаты: в нем можно путешествовать, т. е. перемещаться в прошедшее или в будущее, о некоторых его этапах можно утверждать, что они больше или меньше «ценны», в нем также можно «запечатлеть» некоторые эпизоды в качестве «вечных» и т. д., ход времени можно замедлять или ускорять, иногда почти, иногда даже полностью «остановить»; в субъективном времени можно найти и абсурдные временные координаты, достаточно упомянуть о данных, приводимых в гоголевских «Записках сумасшедшего».

Во всяком случае, опосредованная сознанием, знаниями и эмоциями, т. е. когнитивно-эмоциональная, концепция времени является составной частью эндоцепта каждого отдельного индивида, той широкой индивидуальной концепции мира и существования человека в мире, на основе которой каждый индивид действует, рассуждает, оценивает по отношению к себе и окружающему, включая прошедшее и будущее. В эндоцепте соприкасается циклический и линейный подход к времени, в нем играет свою важную роль и субъективное восприятие и оценивание времени во многих его аспектах (память, планы, прекогниция, антиципация и т. п.).

Так как эндоцепт формируется под влиянием стандартов культуры, в которой индивид воспитывался и в которой живет, ее же следы в эндоцепте индивида присущи всегда. Каждое существенное изменение в общем смысле этого слова понимаемой культуре отражается, следовательно, и в том, как отдельный индивид выстраивает концепцию, роль, значение временных категорий. Каждое изменение в таких стандартах культуры отражается и в том, как — сознательно или бессознательно — относится ко времени каждый из членов данного общества.

Таким существенным сдвигом в понимании времени стали события XIX в. и связанные с ними изменения в культуре этого периода общественного развития. Напомним о том, что XIX столетие — это эпоха разума и естественных наук, эпоха машинного производства и эпоха убеждения, что *Homo sapiens* благодаря науке и своему разуму способен добиться всего, что он захочет, что наука даст ему «инструменты» к овладению миром. Процесс этот начался уже раньше, в XVII—XVIII вв., но свой расцвет и широкое распространение он получил только в XIX в. Подчеркнутая целенаправленность, усиленная рациональность, упор на планомерность меняют отношение к основным трем «размерам» времени: прошлому, настоящему и будущему. Наиболее значимым становится будущее: в нем — достижение цели, совершенство, полное знание, благополучие. Настоящее — это время подготовки, работы, усилия, направленных в будущее; основное содержание и

основной смысл настоящего — это подготовка будущего. Работа в настоящем — залог достижения цели; так и учеба в настоящем — предпосылка для дальнейшего прогресса в области знаний. А прошедшее — это (давно) минувшее время, туда почти не стоит возвращаться, в нем все несовершенно по сравнению с целями, т. е. с будущим, все уже законченное, неизменное, так что значение прошедшего снижается.

Телеологический характер Нового времени, упор на достижение целей меняют взгляд на время: наука выдвигает линейное понимание времени. Тем не менее делается упор на циклическое понимание времени именно там, где сохраняются основные требования к нему, т. е. антропологизированные черты связи с повседневной жизнью, ее прагматизм: подчеркнутая целесообразность и постепенная индустриализация всех сторон человеческого быта, которые должны были помочь прогрессу и достижению целей в будущем, приводят к процессуальному пониманию деятельности: вот (часто несовершенное) начало (т. е. то, что оставило нам прошлое), от которого при помощи отдельных шагов мы пойдем по пути к цели (совершенной, достигаемой в будущем). Путь от начала до цели — процесс, которым управляет человеческий разум, использующий все новые и все более совершенные инструменты и машины. Их конструкция — опять процесс. Построение железной дороги — процесс. Процесс понятен, повторяем, логичен, управляем, имеет смысл для повседневной жизни. Западная культура выдвигает на первый план понимание времени как предпосылки для хода неисчислимого количества процессов, смыслом которых становится достижение поставленных целей — рационально определенных, направленных на научный прогресс и материальное благополучие. В процессуально мыслящем обществе начинает намечаться новый подход ко времени и в том смысле, что оно становится «источником» наравне с природными ресурсами, энергией, знанием, машиной, рабочей силой (или даже человеком как ресурсом). Время теряет свое основополагающее значение, свою роль одного из основных атрибутов бытия, свой характер его предпосылки и составной части его рефлексии.

Бытийный циклический подход ко времени уходит в XIX в. на задний план: в нем конец одного этапа становился началом следующего, повторял, отчасти, может быть, развивал его, но по своей сути связывал прошедшее с настоящим и будущим в одно целое, в неразрушимый повторяемый цикл, который теряет свой смысл, свое значение, свою связность, если его разбить на части. В процессуально направленном мышлении каждое начало — новое, каждый конец — последний. Циклическое понимание времени, таким образом, имеет совсем другой характер — чисто прагматического орудия для планирования качественной продукции. И хотя конец XX в. внес какое-то изменение в подобное понимание процесса, делая упор на рециклацию, она входит в процесс не как обновление рециклуемого целого, а только как материал для нового процесса, часто ничего общего не имеющего с процессом, который данный материал формировал в прошлом, ведь в новом процессе возникает что-то абсолютно новое.

На первый план выдвигается понимание времени как стрелки времени, причем еще и с ценностной установкой: будущее ценно и полно смысла и значения, настоящее — предпосылка для ценного будущего, а прошедшее — лишается своего значения, зачем же им и заниматься? Оно же было, причем совершенства в нем никакого не было, всё мы превзошли или превзойдем. Прошедшее можно оставить специально для этого предназначенным специалистам, историкам, а для истории же следует выделить что-то вроде заповедника или музея: хочешь — посмотри, удивляйся, убедись, как мы прогрессировали с тех времен, и в будущем будет еще лучше. Прогресс бесконечен.

Постепенное и подспудное обесценивание прошлого и в то же время упор на будущее приносят еще один результат: своеобразным «героем» становится событие. Бесконечный прогресс, неспособность добиться чего бы то ни было конечного закономерно натываются на потребность конечного человеческого существа найти хоть частичный, сиюминутный смысл своих хлопот, удовлетворение потребности на миг остановиться и утвердить смысл своего бытия,

то, что вот именно этот результат моей (нашей) деятельности — шаг к дальнейшему прогрессу. Событие понятно: у него свое начало, процесс не сложный, понятный, а какой-то результат тоже есть. Правда, он «попутный», им ничего не кончается, а наоборот, он только вежа (или только пункт для ориентации), может быть, он даже только условен (интересно в этом смысле и размышление Павла Флоренского «О символах бесконечного»)³.

Значит, упрощенный процессуальный подход, выдвигающий будущее, редуцирующий значение прошедшего, переменивший время в источник/ресурс и изгнавший циклический подход ко времени, стал преобладающим во второй половине XIX в. Этот подход ко времени меняет понимание настоящего: оно становится единственным элементом времени, который осязаем, в котором человек действительно живет. Будущее, хотя оно и сулит золотые горы, никогда не является уверенностью, а лишь надеждой (даже прагматический процессуальный подход ко времени, служащий прогрессу, требует строгого соблюдения порядка и качества отдельных этапов или операций, иначе получится брак; значит, внутри процесс строго линеарен). И так как прогресс неисчерпаем, так как конец прогресса, т. е. земной рай, неосуществим, ограниченный продолжительностью своей жизни одиночка обращает свое внимание на единственно доступное ему настоящее. *Horror infiniti*, т. е. боязнь бесконечного, соединяется с *carpe diem* — надобностью жить настоящим днем. Оттуда жажда счастья, удовольствия, благополучия, любви и прочего теперь, оттуда и чувство безысходности, когда счастье, удовольствие, благополучие, любовь (о)кажутся недоступными. Циклическое время дает надежду обновления: если не повезло в этом цикле (т. е. дне, месяце, жизни...), счастье придет в следующем, а линейный подход ничего такого не обещает.

Следует привести еще одно следствие, сопровождающее выдвижение линейного процессуального (внутри однако линейного) подхода ко времени на первый план — отсутствие «высшего порядка», которому мир и все в нем происходящее подчиняются. Циклическое понимание времени предполагает, что существует по крайней мере

порядок цикла, иногда даже КТО-ТО или ЧТО-ТО, кто/что таким циклом управляет. Линейное процессуальное понимание времени во второй половине XIX в. приносит другое убеждение: процессом управляет человек. Оттуда, наверное, подспудно и исходят те размышления о Боге и человеке, Богочеловеке и человекобоге, которые можно найти у В. Соловьева, Д. С. Мережковского, Вяч. Иванова и других русских мыслителей. Именно это чувство блестяще уловил Д. С. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»:

Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический дух потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, — лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны. Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой поработанный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимость верить и так не понимали разумом невозможности верить⁴.

Неудивительно, что тенденция к постижению отдельного события или даже момента, сиюминутной ситуации находит свое отражение и в живописи. Импрессионисты сосредоточили свои усилия именно на том, чтобы опосредовать, передать зрителю атмосферу, расположение, порхающий момент в своем субъективном видении. Будущее не представляет для них ничего интересного. Важно настоящее. Впечатление от этого момента единично, неповторимо, оно не вернется, исчезнет навсегда.

То же самое стремление проявляется и в литературных произведениях: «героем» становится событие, ситуация, а все происходящее до них и то, что последует, не тематизируется совсем или становится темой лишь настолько, насколько это необходимо для передачи информации, без которой описываемое событие теряет смысл (а скоро и оно станет чем-то излишним, так как вне связей — временных, значений,

ценностных и др. — событие теряет свое значение). Далеко не всем удается запечатлеть в данном конкретном моменте то глубокое значение, над которым начинает задумываться читатель, задавая сам себе вопрос, не выражает ли он что-нибудь вечное. Но такой вопрос, по сути дела, не является составной частью текста, он лишь подразумевается, возникает в процессе аперцепции и интерпретации текста читателем: недостаточно образованный читатель такого смысла не улавливает.

Линейное понимание времени и связанное с ним внимание, уделяемое моменту, ситуации, событию, влекут за собой понимание факта, что если уж последует что-то после этого момента, ситуации, события, то это будет другое событие и другая ситуация. Итак, изображается переход в другую ситуацию, или наступает открытый «конец», событие *н е з а к о н ч е н н о е , н е з а в е р ш е н н о е*. Там, где до того времени «надо было» закончить (вспомним, скажем, эпилоги тургеневских романов), поставить точку, закончить ситуацию каким-то результатом, такая надобность отсутствует. Стоит напомнить в этой связи андреевский «Красный смех» — произведение, составленное, по сути дела, только из незавершенных отрывков; конца в них нельзя найти, да он и не нужен — нужна экспрессия, моментальное состояние души, эмоциональный взрыв.

Небезынтересно, что такое «незавершенное окончание» принимает как критик, так и опытный читатель, настроенные на то же понимание времени: им оно понятно, так как выражает измененную модель мира, соответствует их ощущению. Андрей Белый, например, намекает на это в своем отзыве о трагедиях А. Блока, названном «Обломки миров»: «Без связи, без цели, без драматического смысла мягко струит на нас гибнущая душа ряд своих образов: символизм — ряд синематографических ассоциаций, бессвязность — вот смысл блоковской драмы»⁵. Там же он четко замечает, что именно такой способ изображения пригоден для изображения пути в ничто: «Блок стал еще более совершенным техником, а Незнакомка, Смерть, жизнь, проститутки, рыцари, кабачки — все, к чему ни касался Блок, превращалось в изящный, как изящная виньетка, покров над... чем? И вот в “драмах” оказалось, что это “что-то” есть... большое “Ничто”.

Сначала распылил мир явлений, потом распылил мир сущностей. “Драмы” Блока — обломки рухнувших миров (того и этого), как попало соединенные в своем полете в пустоту...»⁶

Примером такого же характера является андреевский рассказ «Губернатор», именно в нем мы находим явно выраженный контраст цикличного и линейного времени. Стоит отметить, что губернатор, давший команду стрелять в бунтующих, живет в бессмысленном, «пустом» для него потоке отдельных эпизодов, не имеющих никакого конца, не имеющих будущего. Только тогда, когда появится образ старого закона, выяснится и будущее губернатора — его конец, смерть. Образ старого закона — образ цикличного типа: всегда там, где убьют, могут ждать наказание, которое всегда приходит, так как это — периодически появляющийся закон отмщения («Как будто сам древний, седой закон, смерть карающий смертью, давно уснувший, чуть ли не мертвый в глазах невидящих — открыл свои холодные очи...»)⁷. Линейное меняется под влиянием цикличного: бессмысленное существование только тогда находит свой конец — губернатора убивают. Без появления цикличного не было бы конца. Так было, так будет... Закономерность, которую можно понять и подчиниться ей, делает возможным конец — понятный, логичный. И последует новое начало — символ надежды. Линейное же понимание времени приносит только бесконечную смену ситуаций, которые, по сути дела, никогда не обладают концом, они постоянно продолжают — мчатся в одном направлении, конца которого не видно.

Линейное или цикличное понимание времени, таким образом, приводит к разным результатам его отражения в литературных произведениях — начинает превалировать переходность, «текучесть», незавершенность.

¹ [Electronic resource]. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/21_%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D1%80%D1%8F_2012_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B0 (дата обращения: 26.10.2012).

² [Electronic resource]. URL: <http://www.advayta.org/item/000018/?id=225> (дата обращения: 26.10.2012).

³ См. в кн.: Священник Павел Флоренский. Сочинения : в 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 79—128.

⁴ [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/l/ljubitelx_p/n005.shtml (дата обращения: 26.10.2012).

⁵ URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0230.shtml (дата обращения: 13.11.2012).

⁶ Там же.

⁷ *Андреев Л.* Губернатор // Андреев Л. Собр. соч. Т. 2. М., 1990. С. 123.

1.5. К вопросу о комментировании и способах сюжетной реконструкции незавершенных текстов Андрея Платонова

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.05

После введения в научный оборот неопубликованных ранее текстов из фонда А. Платонова (№ 780) из Рукописного отдела ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) и многолетних исследований его творчества отечественными и зарубежными литературоведами текстологический комментарий вышел на новый уровень и обрел новые возможности, а именно: стал инструментом реконструкции небольших набросков, которые теперь можно вписывать в творческий контекст писателя.

Методологическим посылом послужило наблюдение А. А. Харитонova над текстом «Котлована». Исследователь утверждал: начало произведения у Платонова является сгущенно концентрированной его частью – идейно, образно и в других аспектах. Эта особенность, выявленная А. Харитоновым при анализе большой жанровой формы, является для творческого метода писателя если не абсолютной, то достаточно частотной. Она подтверждается и на материале самосто-

ятельных текстов, и при анализе отрывков и набросков. Порой наброски метонимически предваряют будущий развернутый замысел (как, например, соотносится набросок «Черноглазая» с повестью «Такыр»).

Чем меньше объем произведения, тем более семантически насыщенной становится каждая его часть. Если мы имеем дело с произведением незавершенным, то архитектурная нагрузка на каждый его элемент возрастает многократно. Принцип стартовой концентрации смысла помог нам выявить моделирующую функциональность платоновских заглавий.

Проведенный нами анализ метатекстовых заглавий и эпиграфов завершенных и незавершенных текстов из РО ИРЛИ «Черноногая девчонка», «Взыскание погибших», «Великий человек» и др. стал основой реконструкции ряда замыслов. При этом использовался контекстный метод, заключающийся в привлечении соположенных текстов, – хронологически и на др. основаниях. В отрывке «Македонский офицер» обнаружен ключ к интертекстуальной семантике заглавия «Среди животных и растений» (перифраз Аристотеля, относимый к покоренным народам). Этот же незавершенный текст дал интерпретирующий фон (антропософия) для заглавий рассказов «Земля» и «Мусорный ветер».

Заглавие незавершенного текста «Черноногая девчонка» расшифровывается через систему отражений «чужого слова» в контраверсном эпиграфе, одновременно восходящем к «Мертвым душам» и к полемической риторике И. В. Сталина на обсуждении проекта конституции 1936 года. На основе изложенной методологии предлагается контекстный комментарий отрывков пьес «Взыскание погибших», «Тит», «Великий лес»¹. По заглавию как смыслопродуцирующему концепту для сюжетики, авторским ремаркам, именованию героя, историческим деталям, тематическим лейтмотивам можно смоделировать **конструкт** незавершенного текста. В предлагаемом ниже анализе набросков к пьесе «Взыскание погибших» берутся во внимание как имплицитные смыслы, заложенные в заглавие, именования и обозначения статуса действующих лиц, так и эксплицитные – ремарки и контекст.

Драматургия Платонова традиционно считается «несценичной». С гораздо большим рвением режиссеры берутся за театральные постановки по мотивам его прозы. Как правило, драмы Платонова настолько нагружены контекстными и мистериальными отсылками, что гораздо полнее воспринимаются неспешным читателем, чем зрителем. Подобный жанровый тип русской «драматургии для чтения» хорошо известен со времен пушкинской трагедии «Борис Годунов».

1.5.1. Основные тенденции замысла незавершенной пьесы «Взыскание погибших»: опыт реконструкции

Под названием «Взыскание погибших» в РО ИРЛИ хранится черновой отрывок (Ф. 780. Ед. хр. 1. Л.1), в котором обозначены время сюжетного действия (Май 31 / Лето 32 года), тема («в плену империализма»), сделана одна афористичная ремарка-шутка и приведены три списка действующих лиц. Пьеса под таким заглавием неизвестна. В годы войны появится одноименный рассказ, содержание и персонажи которого, однако, никак не перекликаются с обозначенными в этом наброске. Среди исследователей возникал вопрос о целях использования драматического жанра для тех произведений, которые писались изначально «в стол», т.е. не мыслились автором даже напечатанными, а тем более воплощенными сценически².

Впервые анализируемый отрывок был опубликован в 2004 г.³ Однако его публикация ограничивалась минимальным комментаторским сопровождением, не дающим ключ к расшифровке замысла.

Из-за чрезвычайной краткости набросков к незавершенной пьесе содержательный диапазон задуманного произведения остается непонятным и может быть реконструирован лишь гипотетически. При этом рассмотрение поэтики заглавия, включение в анализ реального исторического комментария и выявление персонажной типологии путем анализа списка действующих лиц помогут прояс-

нить некоторые идейно-тематические и художественные тенденции замысла пьесы.

Можно предположить наличие у нее традиционного для платоновских пьес свойства «непостановочности», поскольку не обозначено ни одного действия: писатель явно не собирался никого «зацепить» острой интригой. Те элементы текста, которые сопутствуют зарождению замысла, являясь его генеративным ядром, можно считать ключевыми. Это открывает возможность рассматривать структурно-содержательную сторону предлагаемых незавершенных отрывков Платонова в соотношении с завершенной пьесой «14 Красных избушек».

Писатель начинает произведение с выбора заглавия, объявления темы и обозначения действующих лиц. Формула «Взыскание погибших», использованная в названии известного военного рассказа писателя и восходящая к именованию Богородичной иконы, как видим, живет в сознании и творчески осмысливается Платоновым на протяжении долгого времени, уже с начала 1930-х гг.

Один из чудотворных списков иконы с таким названием с 1640 г. находился в Дивногорском мужском Успенском монастыре близ села Коротояк Острогожского района Воронежской губернии, и, несомненно, Платонов был хорошо знаком с ее историей. Согласно преданию, она попала в Дивы (или Дивные горы) в конце XV века. В ее честь был заложен Дивногорский монастырь в живописном месте слияния рек Дона и Тихой Сосны⁴. Местное предание гласит, что по молитве этой иконе в 1831 г. свирепствовавшая в окрестностях обители холера отступила. Только после усердного общего моления и крестного хода эпидемии в этих местах прекращались также и в 1847 и 1848 гг.

Таким образом, выражение «взыскание погибших» исконно означало «спасение погибших», т.е. икона была последним прибежищем для гибнущих духовно либо телесно. К ней обращались как при личных душевных или бытовых тяготах, так и при массовых бедствиях – эпидемиях, засухе, голоде. Высокий пафосно-драматический накал, заложенный в названии будущей пьесы, задавал

определенные жанровые и сюжетные горизонты ожидания, а проблематика замысла возводилась на сакрально-мистериальный уровень.

Немногочисленные ремарки и обозначения персонажей задают тематический диапазон – от онтологического и политического («В плену империализма. Всяком»⁵) до частного, поддерживаемого указаниями на родственные и дружеские связи (муж, жена, товарищ).

Поскольку наброски к будущей пьесе почти не содержат никаких комментариев, пейзажных, интерьерных, портретных или психологических описаний, развернутых ремарок и пр., основным характерологическим признаком являются номинации действующих лиц, через которые и выявляется персонажная типология. Эти номинации являются разнообразными качественными обозначениями героев будущей пьесы – политико-географическими, профессиональными, социальными, родовыми, психофизиологическими. Если выделять персонажей, встречающихся во всех трех списках и, следовательно, являющихся наиболее значимыми для будущего замысла, то это военные высоких и низких чинов, некий военный специалист-профессионал (летчик-инженер), европеец и европейка, идиот, семейно-дружеский круг: жена Мерклина, Комякин, товарищ <Мерклина>.

Можно предположить, что персонажи «Мерклин Ефрем Исаевич с женой и товарищем Комякиным» и некто «Евгения Андреевна Пенкина», не обозначенные статусно-профессионально, но зато имеющие полные формы именования – фамилию, имя, отчество, – поддерживали мотив устойчивых семейно-дружеских связей и функционально предназначались для уравнивания других, не закрепленных в родственной системе координат героев. Это подчеркивает наличие в замысле различных уровней погружения в жизнь общества – от масштабного-континентального (Европеец) и профессионально-статусного (Генерал, Солдат) до частного (муж, жена, товарищ). И в этом видятся основы замысла сюжета произведения, содержащего как социально-ориентированные компоненты, так и экзистенциально-личные. Этот диалектический принцип частного и общего Платонов разовьет в статье «Пушкин наш товарищ»

(1937). Наряду с мировой историей для него, как и для Пушкина, равнозначно существует история личности, частного человека, не менее значимая и драматичная.

Если проследить путь изменений в именовании персонажей от первого списка к третьему, то наблюдается движение от абстрактных и эмоционально нейтрально окрашенных к более конкретным и оценочно более проявленным номинациям. Например, вместо Европейца, Генерала, Адъютанта из первого списка во втором, путем контаминации этих именовании, появляются Европейский Офицер и Европейский Солдат. Вместо Пленного красноармейца из первого и второго списков в третьем формируется более развернутая номинация – Советский воздушный инженер (пленник) – летчик. К указанному в первом и втором списках обозначению действующего лица – Петров, идиот – в третьем добавляется определение «русский». Словосочетание «русский идиот» уводит читателя / зрителя от излишне буквальных ассоциаций с литературными прототипами (идиот из одноименного романа Ф. М. Достоевского и юродивый Николка из трагедии «Борис Годунов» А. С. Пушкина) и сближается с фольклорным словосочетанием «русский дурак», которое при этом получает дополнительные коннотации, вытекающие из определения понятия «идиот». Наделенный свойствами идиотии (от греч. *idioteia* – невежество) персонаж, вероятно, будет обладать какими-то из особенностей данного психофизиологического отклонения, характеризующегося почти полным отсутствием речи и мышления, неспособностью к осмысленной деятельности.

Таким образом, в ходе движения замысла от первого списка к третьему происходило накопление свойств ранее упомянутых персонажей путем их контаминации.

Круг действующих лиц становится все более маркирован либо социально-статусными, либо психофизическими оценочными характеристиками. В каждом из названных персонажей преобладает свойство недостаточности чего-либо: ума – Идиот, голоса – Немой, свободы – Пленный. Палитра перечисленных качеств создает атмосферу общей ущербности и неблагополучия. Характерно, что

при всем несходстве состава персонажей в трех списках фрагмента незавершенной пьесы в каждом из них неизменно присутствует Немой. Это дает основание думать, что мотив немоты, невозможности высказаться был для писателя весьма значимым в проблематике произведения и, возможно, актуализировал его личные ощущения того времени⁶. Кроме того, данный персонаж находится в русле пушкинской традиции изображения «безмолвствующего народа» как неотъемлемой части художественного мира будущей пьесы и, следовательно, авторской оценки изображаемого.

При минимальной информативности наброска особую значимость обретает точное указание сюжетного времени: май 1931 – лето 1932 гг. и тема: «В плену империализма». Что за «плен» имеется в виду, ведь Первая мировая война давно позади? Обозначенные хронологические реалии и упоминание таких персонажей, как Европеец и Европейка, отсылают к современному сюжетному времени, нагнетанию новой предвоенной ситуации, связанной с противостоянием стран из-за мирового экономического кризиса 1929–1932 гг.

Рукописи перекликаются с общим лексическим фоном эпохи, который изобилует эмоционально-экспрессивными оценками действий западных держав. Так, в газете «Правда» за 3 декабря 1930 года читаем: «В ответ на объявление антисоветской войны каждый завод в странах капитала будет превращен в окоп гражданской войны. <...> Трудящиеся массы нашей страны уже вынесли свой приговор вредителям и интервентам, меньшевикам и социал-фашистам. Всякая попытка напасть на Страну советов разобьется о стальную стену десятков миллионов. Российская контрреволюция и интервенты были разбиты вдребезги в первую интервенцию и выброшены за борт страны Советов вместе со своими лакеями – меньшевиками. Вторая интервенция может стоить им головы. Вторая попытка войны против Советского Союза будет началом конца капитализма»⁷.

Это время Великой депрессии, которая воспринималась мировым сообществом как катастрофа. На конференции банкиров в Вашингтоне в 1930 г. один из английских финансистов Андерсен

обозначил восприятие происходящего как нечто апокалиптическое, выходящее за рамки экономики или политики: «Мы безмерно богаты в отношении нашего материального состояния, – заявил он, – но мы все страдаем. Страдаем мы не потому, что нам не хватает пищи или одежды, не потому, что товары дороги, но потому, что склады наши забиты дешёвыми товарами, которых никто не покупает, наши гавани заполнены кораблями, которых никто не фрахтует, а рабочие наши везде и всюду ходят в поисках работы. Что-то выпало из механизма нашей цивилизованной жизни»⁸. Финансовый банковский коллапс сопровождался кризисом перепроизводства промышленных товаров, к этому присоединился аграрный кризис. Многие сотни и тысячи капиталистических предприятий, концернов и банков прекратили платежи по обязательствам и объявили свое банкротство. Предпринимались шаги по противодействию глобальному бедствию, направленные преимущественно в сторону государственной монополизации экономики, сходные по своим тенденциям с национализацией и коллективизацией. Традиционным выходом из экономического коллапса всегда была война. Для ее психологического обоснования нужно было сформировать определенное устойчивое общественное мнение.

«Поиски врага» для западных держав облегчало правовое состояние советского общества 1930-х гг. и ничем не прикрытый государственный экономический диктат. Одним из способов противостояния разразившемуся экономическому кризису стали шумные антисоветские кампании против «советского демпинга» и применения «принудительного труда», что делало советский экспорт более дешевым.

Газета «Правда» вела активное разъяснение ситуации, в том числе путем выборочной перепечатки статей из западной прессы. Например, в декабрьском номере за 1930 г. приводится следующая заметка ТАСС: «Нью-Йорк. 1 декабря. В статье, опубликованной в органе нефтяных кругов “Петролеум Уорльд”, Детердинг обвиняет Советский Союз в “демпинге” нефти, причем утверждает, что этот демпинг имеет целью “разорить мир”. “Как долго, – заявляет Детердинг, – будет мир еще терпеть эту гноящуюся рану на своем теле!”»⁹

Интересно, что среди эпитетов, даваемых советскому строю встречается и «красный империализм». Советская пресса, в свою очередь, вступила в идеологическую борьбу и также не жалела эпитетов в адрес капиталистических недругов. Отсюда – почти военная лексика в газетных статьях. Вероятно, потому Платонов и формулирует главную тему своего замысла в виде выражения: «в плену империализма».

Составить в своем представлении объективную картину о происходящем вокруг СССР для советских людей было нелегко. Развитие советской экономики этого периода и правда делало значительные успехи. За неполные три пятилетки было построено 8900 предприятий союзного значения: Днепрогэс (1932), Магнитогорский и Кузнецкий металлургические комбинаты (1932), три тракторных завода (Сталинградский, 1930, Харьковский, 1931, Челябинский, 1933), заводы сельскохозяйственного машиностроения в г. Ростове-на-Дону (Ростсельмаш, 1930) и комбайностроения в г. Запорожье («Коммунар»), Уральский и Ново-Краматорский машиностроительные заводы, Кузнецкий угольный бассейн (Кузбасс), Московский и Горьковский автомобильные заводы, Московский метрополитен, Беломорско-Балтийский канал, канал Москва-Волга и многие оборонные предприятия. Рост промышленного производства в 1930-е гг. в среднем составлял 15–18 % в год.

Бесспорно, что во многом эти успехи были достигнуты за счет применения бесплатной рабочей силы заключенных. Еще 7 апреля 1930 года, практически одновременно с созданием Управления исправительно-трудовых лагерей ОГПУ (с октября 1930 года — ГУЛАГ), вышло Постановление СНК СССР «Об утверждении положения об исправительно-трудовых лагерях». Этим постановлением открывалась 30-тилетняя история регулирования принудительного труда в стране. Сельское хозяйство в СССР воспринималось как придаточное звено и сырьевая база для промышленности. Советская пресса нагнетала истерию относительно «вредителей» и «шпионов», существование которых оправдывало наличие лагерей. Литература обслуживала идею. Так, в упомянутом номере «Правды» было

опубликовано стихотворение А. Безыменского с характерным для общего милитаристского лексического фона заглавием – «Мобилизация», с присущим тому времени разоблачительным пафосом:

Война объявлена. Священная война.
О, годы натиска и стройки величавой!
Мобилизация давно проведена,
И наши армии в боях покрыты славой.

Красноармейцами строительных колонн
Берутся приступом твердыни и окопы.
Гремит миллионами невызнанных имен
Наш генеральный штаб, наш большевистский опыт.

На шахтах, фабриках, за план, за цифру в нем,
Идут бои, атаки и разведки.
Упорством радостным и бешеным огнем,
Мы завоюем вас, высоты пятилетки!

Мобилизация у нас проведена,
Нет счета армиям, победам и знаменам.
Идет священная великая война,
А в ней вредителя всегда зовут шпионом. <...>¹⁰

Однако необходимо отметить, что западная пресса была столь же воинственна: с целью оздоровления экономики во всем мире все более популярными становились мобилизационные модели развития, особый тип административно-политического и хозяйственного управления при помощи диктата и террора в отношении несогласных. Либеральный реформизм к 1930-м г. в Европе не был доминирующим течением. Общее число безработных в мире в этот же период достигло 30 миллионов человек. СССР не составлял исключения из общемирового контекста. Негативное воздействие кризиса на советское хозяйство было усугублено экономической политикой ВКП(б), в руководстве которой преобладали радикальные воззрения Сталина. Европа объявила экономический бойкот и блокаду СССР.

Для неокрепшей советской экономики это был тяжелый удар, и внутренняя идеологическая пропаганда давала соответствующую оценку сложившейся ситуации в терминологии, близкой к военной.

20 октября 1930 года Совнарком СССР принял постановление «Об экономических взаимоотношениях со странами, устанавливающими особый ограничительный режим для торговли с СССР». Это постановление предусматривало сокращение закупок в таких странах, ограниченное использование их морского тоннажа и другие меры. Мир раскололся на противостоящие остро конфликтующие стороны. Вероятно, отсюда в набросках Платонова столько следов почти военного противостояния и милитаристской проблематики.

В докладе на VI съезде Советов 12 марта 1931 года председатель Совета Народных Комиссаров СССР В. М. Молотов определил позицию государства по вопросу внешнеэкономических отношений: удельный вес СССР в мировом экспорте составляет всего 1,9 %, а в балансе отдельных стран ввоз из СССР в 1929 г. составлял всего от 0,5 до 2,6 %. Таким образом, по его мнению, экспорт СССР не мог служить причиной экономических затруднений, которые испытывали эти страны¹¹. VI съезд Советов СССР вынес резолюцию, в которой отмечалось, что кампании против СССР подтверждают предположение о подготовке империалистических сил к прямой вооружённой интервенции против Советского Союза.

О том, что военную угрозу для СССР со стороны объединенного мирового сообщества современники Платонова воспринимали как реальную, свидетельствуют строки из известной «Истории дипломатии»: «Что вопрос об интервенции вполне определённо ставился империалистами, показали происходившие в СССР в течение 1929–1932 гг. процессы вредителей, шпионов и диверсантов: шахтинское дело, процесс “промпартии”..., дело СВУ (петлюровской шпионско-вредительской организации), дело вредителей и шпионов из числа служащих концессионной компании “Лена – Гольдфильдс”, процесс меньшевиков и др. Эти процессы установили, что реакционно-империалистические круги некоторых капиталистических стран готовили к весне 1930 г. военную интер-

венцию против СССР. Затем этот срок был перенесён на 1931 г. В качестве своей наёмной агентуры империалисты использовали не только белогвардейцев-эмигрантов, но и внутренних врагов советского народа, изменников троцкистов и бухаринцев»¹².

Для Платонова обращение к заявленной проблематике не было новым. Упоминание в третьем списке набросков к «Взысканию...» таких персонажей, как Суенита-европейка и Бенедикт Эндвад, свидетельствует о взаимосвязи данного текста с пьесой «14 красных избушек», время формирования замысла которой совпадает с сюжетным временем «Взыскания погибших» – 1931–1932 гг. Принятая трактовка «...Избушек» как пьесы «о голоде периода коллективизации» с учетом рассматриваемых рукописных набросков может быть поставлена в более широкий и универсальный контекст. Для Платонова голод советских деревень не только следствие коллективизации, но в большей мере – следствие мировой империалистической осады, и, шире – тотального метафизического неблагополучия.

В начале 1930-х гг. решался вопрос о вступлении СССР в Лигу Наций, международную организацию, учрежденную в 1919 г. и имевшую своей целью развитие сотрудничества между народами, а также гарантию мира и безопасности. Напряженные отношения, многочисленные провокации и локальные конфликты внутри Лиги Наций, которые она была призвана разрешать (что делала не всегда успешно), вероятно, и побудили Платонова сделать остроумную, близкую к афоризму запись на одном из листов рукописи: «Что человечество должно быть одной семьей, – это выдумал несемейный человек или холостой»¹³. СССР вступил в Лигу наций в 1934 г.

Тем интереснее образы платоновских европейцев. Иностранные герои пьес Платонова не являются носителями и отражением общих конфликтных тенденций западных стран по отношению к СССР, доминирующих в 1930-е гг. Напротив, они с глубоким пиететом относятся к советским людям, «делающим счастье и истину»¹⁴, пытаются постичь их «ударную душу»¹⁵ («Шарманка»), измерить «светосилу той зари, которую они якобы зажгли» («14 красных избушек») ¹⁶. В рассматриваемых драматических отрывках также отсутствуют

всякие намеки на открытое противостояние европейских героев и представителей советской страны, несмотря на то, что в одной из ремарок обозначена тема «в плену империализма». Отсюда следует, что герои-европейцы в пьесах не являются миссионерами своих держав, а скорее их отщепенцами, постигшими некую истину о социалистическом преимуществе.

Подобный мотив любопытствующего, инспектирующего либо «перевоспитывающегося» иностранца был устойчивым в советской литературе 1930-х гг. (Иностранцы М. М. Зощенко из одноименного рассказа 1928 г., Мистер Твистер, заглавный герой известного детского стихотворения, написанного в 1933 г. С. Я. Маршаком, одна из масочных ипостасей Воланда М. А. Булгакова и др.). А. К. Жолковский охарактеризовал «гостевой» мотив еще и как сатирический прием: «За официально приемлемой критикой “буржуазной морали” в противовес отечественной слышится эзоповская сатира на “наши” недостатки: на катастрофическое медицинское обслуживание *à la* Земляника (у которого больные “все как мухи выздоравливают”, Гоголь) и на низкий культурный уровень рассказчика, рисующего жизнь мировой элиты по собственному образу и подобию»¹⁷.

Платонов, безусловно, широко использует этот прием. Но авторская позиция не сводится ни к скрытой критике социалистической действительности, ни к критике самих иностранцев. Иностранные персонажи пьес «14 красных избушек» и замысла «Взыскание погибших» прибывают в Советский Союз во время все более осложняющейся внешнеполитической ситуации. Они, сохраняя стереотипный комизм, вызванный лексическими казусами и попаданием в нелепые ситуации, в то же время способны «свежим взглядом» оценить происходящее в стране с особым общественным укладом, явить желание понаблюдать и постичь необычное устройство душ советских людей.

Несмотря на обманутые ожидания, они разочаровываются не столько в советском общественном устройстве, сколько вместе с местными обитателями убеждаются в более универсальном несовершенстве мира. Об этом же свидетельствует, как уже говорилось

выше, само заглавие предполагавшегося нового драматического произведения: с точки зрения Платонова «погибшими» являются не просто терпящие голод, но, прежде всего, пребывающие в несовершенном обустроенном мире: «Для веселия // планета наша // мало оборудована» (В. В. Маяковский).

Об отсутствии в персонажной системе оппозиции (герой-антагонист), о равенстве всех героев перед бедствием говорят одинаковые эмоционально значимые определения неблагополучия как советских персонажей, так и иностранцев (например, «Генрих Ож – европейский солдат, ... безработный», «Советский воздушный инженер (пленник) – летчик»¹⁸).

Во фрагментах к пьесе «Взыскание погибших» не обозначены никакие действия, поэтому невозможно говорить о сюжете, поступках и характерах персонажей, в том числе и иностранцев. Но заметно смещение проблемных акцентов от конкретных героев в сторону общего неблагополучия, равно губительного как для иностранцев, так и для советских граждан. Эти особенности системы персонажей определяют характер конфликта, который строился бы, скорее всего, не на столкновении героя и антагониста, а человеческих представлений о норме жизни с уродливой реальностью. При такой расстановке художественных акцентов драматический сюжет обретает трагедийное наполнение.

Конфликт, таким образом, не есть производное привнесенных автором сюжетных хитросплетений, а присутствует имплицитно в созданном Платоновым художественном мире пьесы, что обеспечивает предельную объективность изображаемого.

С учетом отсутствия в тексте речи действующих лиц на этом творческом этапе работы над рукописью уместно говорить об обнаженной авторской позиции, которая выражается в проекции заглавия на типажи персонажей. Хронологическое соседство и близость проблематики рассматриваемых отрывков с пьесой «14 красных избушек» позволяет допустить сходство в структурной организации будущего текста. По-видимому, по аналогии с завершенной драмой, где отсутствует последовательно развивающееся

сценическое действие, предполагалось выстроить и структуру новой пьесы. Движущий стержень в «14 Красных избушек» – жизнь как таковая, со всеми нелепостями своего времени, но тем не менее представленная «самотеком», без авторского диктата, раскрывающаяся в свободно сменяющих друг друга сценах.

Заглавия пьес Платонова «14 красных избушек» и «Взыскание погибших» соотносятся с их содержанием через культурно-символические коды и, как это свойственно рамочным компонентам, несут в себе прямое выражение авторской позиции.

Среди символических смыслообразующих элементов заглавий Платонова важную роль играло цветообозначение. Колористические доминанты вписываются в общелитературный, исторический и собственный авторский контексты. Немногочисленные цветовые номинации, вынесенные в платоновские заглавия, совпадают с идейно-стилевой и мотивно-тематической эволюцией писателя.

В годы гражданской войны главные политические различия обозначаются цветами «красный» и «белый». Подобный идеологический оттенок цветов «белый» и «красный» присутствует во многих работах А. Платонова 1920-х гг. Писатель создает ряд статей, в которых заостряет политическую проблематику вынесением названных цветовых номинаций в заглавия: «Тридцать красных (О подвиге 30 польских солдат, перешедших на сторону революционной России)»; «Красная весна», «Красные вожди», «Красный поток», «Красный труд», «Белый бес: (О бароне Врангеле)» и др.

В то же время обращает на себя внимание метафизически углубленное использование писателем прилагательного «белый» в идиоме «белый свет», вынесенной в заглавие одного из стихотворений. Как альтернатива этому звучало заглавие другого стихотворения – «Конец света».

Если в 1920 г. идеологически маркированная номинация «красный» для Платонова имела однозначно положительные коннотации, то после создания повестей «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море» она получает иное наполнение. Показателен прежний идеологический акцент данной цветовой номинации –

в пьесе «14 красных избушек» она по-прежнему лишена всего своего многообразия значений в русском языке, но знак меняется на противоположный, «красный» цвет начинает олицетворять народную трагедию «красного» пути.

Сакральное словосочетание «Взыскание погибших», означающее последнюю надежду всех отчаявшихся, в равной мере относится ко всем персонажам и задает повествованию трагическую модальность. Обозначенное время действия, наполненное определенными фактами истории, включает в контекст замысла эпические ситуации (голод, коллективизация, подступающая мировая война), одинаково страшные для всех без исключения людей. Пьеса замыслена в рамках историко-философской жанровой разновидности драматургии, восходящей к пушкинской традиции. Подобный жанровый аспект присутствовал и в «14 красных избушках».

В свое время В. Г. Белинский, говоря об особенностях трагедии «Борис Годунов», заметил, что русская история отличается от истории европейских государств преобладанием в ней эпического начала над началом драматическим. А потому «Борис Годунов» – «совсем не драма, а ... эпическая поэма в разговорной форме»¹⁹.

Вслед за автором «Бориса Годунова» Платонов «создает *свободную жанровую форму*, внутренние законы которой определяются новым характером отношений между произведением и внеэстетической действительностью – воплощением естественного движения жизни во внутренне завершенном саморазвитии произведения»²⁰.

Логика становления характеров будущей пьесы должна была подчиниться известным историческим обстоятельствам и сообразно им раскрывать сюжет задуманной драмы. Пьесы Платонова динамичны менее других его произведений. Возможно, в этом кроется причина их несценичности.

Но апелляция к читательским горизонтам восприятия в сочетании с естественной логикой обозначенных характеров и типажей создает эффект гипертекста, способного разрастаться дополнительными проблемно-тематическими изводами, не нарушая при этом четко обозначенных авторских установок (начиная с заглавия).

Эпичность как видовой признак литературы в замысле Платонова сливается с содержательными признаками эпопеи, подразумевающей изображение всенародно значимых событий и представленных с точки зрения всего народа. Правда, национальное понятие «народ» в контексте его творчества расширяется до общемирового. Вероятно, использование жанра, максимально дающего «высказаться» различным слоям общества, отвечало внутренним потребностям автора в наиболее объективном отражении действительности, возможно, этим объясняется выбор драматической формы для «непроходимых» с точки зрения цензуры произведений.

Рассмотренный рукописный набросок уточняет не только авторскую позицию, но и особую жанрово-родовую специфику пьес начала 1930-х гг., которые предстают не исторически злободневными произведениями, направленными лишь против крайностей социалистического строя, но вневременными эпическими трагедиями, отражающими глубинное несовершенство мира.

Рассмотренное в главе взаимодействие завершенных и незавершенных, предназначенных и не предназначенных для публикации произведений, исторического и литературного контекстов создает новый уровень понимания творческого наследия и жизненного целеполагания писателя.

1.5.2. Незавершенный набросок А. Платонова «Македонский офицер»

В архивах Платонова находится немало прозаических набросков фрагментарного характера, не имеющих никаких вариантов продолжения. Как выяснилось из материалов ОГПУ, Платонов делился своими творческими планами с современниками: например, известно, что отрывок романа «Македонский офицер» (вероятно, также и отрывок рассказа «Черноногая девчонка») он и не собирался завершать. Встает вопрос определения функциональной значимости подобных текстов – имеют ли они характер черновых подготовительных записей либо это специфическая жанровая фор-

ма, которая, несмотря на внешнюю формальную незавершенность, имеет внутреннюю законченность и досказанность.

Автоконтекстный и дискурсивный анализ весьма плодотворен для работы с неизвестными ранее произведениями, особенно когда требуется не только выявить их место в литературном процессе и творческом наследии писателя, но и определить их датировку. Подобная методика датировки в данной работе применена к отрывку «Македонский офицер». Данный незавершенный текст также проясняет авторскую позицию, дает истолкование синхронным текстам и является свидетельством микроистории личности писателя, его психологических состояний, побуждающих совершать определенные творческие акты. В сложившихся политических условиях 1930-х гг. Платонов, как и другие советские писатели, оказался заложником литературно-исторической ситуации, в которой они должны были находить особые способы самовыражения. Многие из них не миновали участия в инициированных властью творческих кампаниях – написании коллективных книг, поездок в командировки и пр. Как показало время, талантливые писатели при любой авторской позиции являлись разоблачителями режима. И чем больше эти мастера слова типизировали изображаемую действительность, тем отчетливее в их творчестве проступали основные опорные концепты эпохи.

Обращение Платонова к эпохе военных походов Александра Македонского довольно неожиданно и диссонирует с общим фоном тематического репертуара писателя. Рукописный отрывок под заглавием «Македонский офицер. Роман из ветхой жизни»²¹ представляет собой недатированный черновой автограф, записанный карандашом на восемнадцати больших листах, окончание отсутствует. Сюжетное изложение выглядит композиционным монолитом, почти без сбоев и композиционных несогласований. Платонов, как это часто наблюдается в его рукописях, не сразу находит заглавие. Имеется второй, зачеркнутый вариант – «Александр Македонский». Стоящий рядом с ним знак вопроса свидетельствует о неокончателности выбора.

Экспозиция повествования открывается описанием благодатной азиатской долины, окруженной высокими горами, и ее обитателей, «считающих себя авангардом природы, как и в более поздние века»²². Место действия – вымышленная страна Кутемалия, окруженная вполне реальной географической атрибутикой. Например, рассказано, как попасть в Кутемалию из Греции: надо пройти через Бактрию (область в предгорье Памира), мимо Вавилона, мимо Экбатаны (территория южнее Каспийского моря) к Небесным Горам (вероятно, имеется в виду Копет-Даг). Таким образом, страну Кутемалию можно при желании расположить среди реальных топонимов. Этот художественный прием уже известен нам по роману «Чевенгур», когда читатель мог проследить по карте путь героев до того момента, когда в степи возникнет полуфантастический город. Вероятно, писатель использует его для придания определенной типичности, придания свойства универсальной повторяемости и в то же время многоплановости тому миру, в который погружает своих героев.

В основе опубликованного сюжета лежат две линии: первая – любовная интрига между пленным офицером Фирсом и рабыней Офрией; вторая – описание правления и дворцовой жизни царя Озния²³. Намечена довольно увлекательная интрига, что не часто встречается у Платонова.

Первая фабульная ветвь, связанная с образом Фирса, выглядит несамостоятельной и, если предположить ее развитие, угадывается подключение линии Александра Македонского или более непосредственных воинских наставников Фирса. Кроме того, в границе опубликованного отрывка намечены точки взаимодействия Фирса и Офрии с двором Озния.

О главном персонаже – Фирсе – сообщается, что он уроженец реальной греческой республики – Мегары, уже четыре года живет в Кутемалии по тайному приказу царя Александра из Македонии: «Ступай, мегариец. Ты найдешь небесные горы и встретишь царства, спрятавшиеся в тайных долинах от меча, имени которого они еще не знают... Там ты будешь ждать меня, я приду и ты встретишь тогда своих товарищей, отворяя ворота

чужих столиц... До того срока ты пошлешь мне навстречу, когда услышишь, что я иду, сведения о солдатах и дорогах тех царств, которые нас ожидают» (МО. С. 250).

Обращает внимание историческая достоверность описанного военного стратегического приема, который практиковался еще Филиппом, отцом Александра. «...Филипп уже весной 336 года до новой эры послал в Малую Азию десяти тысячный передовой отряд под предводительством опытных полководцев Пармениона и Аталла, в задачу которых входила разведка вражеского побережья и закрепление на занятых рубежах. Отряд беспрепятственно пересек Геллеспонт²⁴, высадился на побережье Малой Азии и дошел до Магнесии на Мандре²⁵, поджидая прихода основных союзных сил»²⁶. Выполняя задание, Фирс был пленен и принужден служить инженером-гидравликом для поисков и извлечения из «хрустальных» недр земли «сладкой» воды для царя Озния.

Достаточно сносные условия жизни как для инженера-специалиста почти нивелировали у героя, привыкшего ко всяким поворотам судьбы, ощущение несвободы: «Фирс давно притерпелся к своей судьбе, потому что удивление перед жизнью никогда не покидало его, хотя он уже вышел из молодости. [Даже **очередное** несчастье и **всякий** ужас существования] Всякий очередной ужас существования, обычно полагающийся от времени до времени каждому человеку, сначала приводил Фирса в удивление перед [игрою] столь странной игрою обстоятельств – огорчение же приходило только впоследствии» (МО. С. 245).

Обращение к творческой биографии писателя помогает восстановить время зарождения замысла произведения. Часть листов рукописи – это оборотная сторона машинописи повести «Ювенильное море», следовательно, они не могли быть написаны ранее 1932 года.

Фактором государственного руководства литературной жизнью 1930-х гг. стали различные коллективные кампании и командировки. В настоящее время наиболее продуктивным можно считать исследование тех эстетических феноменов, которые этим принудительным воздействием порождались.

Известен факт так называемых «творческих командировок» советских писателей в Среднюю Азию, среди которых Среднеазиатская экспедиция весны 1934 года. Платонов входил в состав этой делегации, и в письме к жене от 5 апреля 1934 года имеется указание на точное место, где у художника возникла мысль воссоздать не только увиденные необычные места, но и связанные с ними исторические события: «Вчера был вместе с тремя писателями и археологами в ауле Багир (30 км от Ашхабада). Там есть развалины древнейших городов: Нессы Александрийской и мусульманского города. Древность этих городов 2000–3000 лет. Нашел несколько маленьких осколков посуды того времени с расцветкой, привезу их в Москву <...> Развалины очень красивы. Они лежат у подножия гор Копет-Дага; за этими персидский Хороссан (область), а лицом и укреплениями эти крепости-города обращены в пустыню Кара-Кумов. Мы долго смотрели на пустыню с высот развалин Александра Македонского»²⁷.

После определения временной точки отсчета возникновения творческой идеи «Македонского офицера» остается выяснить время реализации замысла. По способу осознания себя в окружающем враждебном мире можно провести типологические параллели между героями «Македонского офицера» и Заррин-Тадж из рассказа «Такыр», созданного весной 1934 года. В обоих произведениях главенствует мотив плена, рабства, который мы начинаем встречать в набросках писателя с самого начала 1930-х гг.

Главным женскими образами являются рабыни, описание существования которых ведется на грани эстетической допустимости. Подруга Фирса, пленная персиянка Офрия, «такая белая, словно она родилась в стране, где стоит вечная полночь над неподвижными льдами» (МО. С. 246–247), знала другую жизнь: «На родине я имела свободу [и сердце мое рождало любовь], я была гражданкой, я умела думать о далеких вещах и любила философа. А теперь – я рабыня и любовь на мне завязана узлами – посмотри, благородный! – женщина приподняла покрывало на себе и Фирс увидел шелковые полосы, туго закрывающие орган любви и завязанные многократно

ми, тайными узлами через бедра и на животе...» (МО. С. 247). Как оказалось, это не забота о целомудрии: женщина используется хозяевами вместо инкубатора для вынашивания шелковичных червей в своей утробе, которые, «пользуясь влагой, теплом и возбуждением от движения женщины, быстро вырастали, делались сильными и тогда выползали поверх повязок. Этот способ не давал смертности среди червей, самые черви были гораздо производительнее и, стало быть, вынашивание червей женщинами было весьма разумно для государственного хозяйства» (МО, С. 247)²⁸.

Любовная линия героев, по сути, исчерпывает себя в рамках отрывка. Полный драматизма образ рабыни вряд ли имеет перспективы для развития: после того, как пленники, презрев строгие запреты хозяев, удаляют червей и предаются любви, Фирс отправляет Офрию, которой все равно грозила смерть за непослушание и нанесенный ущерб шелковичному хозяйству, с донесением к Александру Македонскому. Сам же, находясь в тревоге за возлюбленную, отправляется ко дворцу кутемалийского царя Озния, боясь услышать о задержании ее где-нибудь на границе Кутемалии. Можно сделать вывод о том, что любовный конфликт не был задуман как центральный, развивающий сюжетное действие. Вероятно, был важен сам образ Офрии как вариант несвободной личности, доведенной до отчаяния.

Мотив любви между несвободными людьми периодически возникал в творчестве Платонова. В «Македонском офицере» он имеет гротескно-иронический аспект, вероятно, ориентированный на изустно передаваемые истории и анекдоты о многочисленных адюльтерах из жизни советских высокопоставленных кругов. Так, находясь в царском дворце, обитатели коего пребывали в экстазе всеобщей вакханалии восторга перед Ознием, «имел тайную любовь в [спальнях] темных спальнях дворца с одной прекрасной и юной дамой, которая не знала, [что ей] как ей поступить – (нрзб) быть счастливой или терзаться, – поскольку муж ее [разбил себе голову / приветствуя / изувечил] вырвал себе любовные части тела в энтузиазме перед [Ознием / дворцом] **царем. Фирс доказал** [открыл]

ей, что жизнь может быть счастливой не только от любви таких свободных и радостных, как ее муж, но и от [так / любви] **таких** печальных, как сам Фирс. Женщина быстро поняла его и подарила ему на память, **по обычаю своей родины**, несколько волосков из [(нрзб)] своих слишком густых бровей» (МО. С. 263).

При определении системы мотивов и приемов поэтики в «Такыре» и «Македонском офицере» обнаруживается сходный комплекс. Можно предположить, что оба произведения создавались почти одновременно. Но если орнаменталистскую повесть «Такыр» питала фольклорная основа, «сказка о Джальме», как писал Платонов, то содержание «Македонского офицера» повернуто к современности.

Если реконструировать набросок и рассматривать сюжетную линии Озния, то становится очевидным, что автор к этому времени еще не изжил проблематики и основных мотивов рассказа «Мусорный ветер» (1933). Поэтому вторая сюжетная линия представляется наиболее важной и злободневной для писателя. В обоих произведениях описывается диктаторское правление, когда государство и его жители становятся лишь инструментом для удовлетворения капризов правителя. На отдаленном по времени экзотическом материале писатель старается показать то, о чем по цензурным соображениям он не мог сказать на материале современном.

В «Македонском офицере» писатель заново возвращается ко многим ключевым моментам полного исторических реалий рассказа «Мусорный ветер», изображающего столкновение немецкого антифашиста Лихтенберга с «упрямой деспотией», заостряя и гиперболизируя конфликт. Если в «Мусорном ветре» мы видим у памятника Гитлеру, «верховного полутела», ликующие массы, которые могли теперь не работать, а лишь приветствовать и прославлять вождя, то во дворце кутемалийского царя Озния у ног его бесформенного, изъеденного пороками и болезнями маразматического тела разворачивается целое действо.

Писатель не жалеет красок для описания «энтузиазма восторга»: «Один человек катался по земле и все время стремился разодрать ногтями волосатую кожу на своей груди. <...> Другой помещался в

воздухе кверху ногами и беспрерывно вращался на затылке, желая разорваться центробежной силой в ничтожный прах. Пять людей ходили без остановки по одинаковому кругу, ... и ... восклицали: “О, плод единственный отцветших богов!”, “О, грусть мира, навсегда утоленная!”, “Внук времен и отец вечности!”, “Вестник блаженной твари!”, “Вдохновляющая прелесть!”, “Зодчий зари и прохладных рек”, “Сияющий и ослепляющий”, “Всякий разум глупость пред тобою!”» (МО. С. 254–255).

В этих возгласах древней толпы слышна христианская метафористика, звучат отголоски философских сентенций об умерших богах, проступает стилистика площадных лозунгов об «отце народов», очевидно и продолжение ориентации на восточный орнаментализм. Как видим, Платонов вовсе не стремится в этой части повествования к исторической достоверности. В описании древних времен он стягивает воедино опыт многих эпох и дает гротескно-обобщенный план.

В «Мусорном ветре» дается схема выработки официальной идеологии: «...были сонмы и племена, которые сидели в канцеляриях, письменно, оптически, музыкально, мысленно, психически утверждали владык гения-спасителя»²⁹.

В «Македонском офицере» – аналогичная идеологическая структура. Коллегия философов занята «уловлением психических настроений вождя всемирного вещества Озния и превращением его невроза в законы» (МО. С. 260).

Далее приводятся рассуждения кутемалийских философов. И опять в изложении теоретического обоснования существующего правления, причудливым образом спаянные, слышны перифразы философских учений (например, о соотношении категорий свобода / казуальность, развиваемом на протяжении не одной тысячи лет – Спиноза, Фихте, Шеллинг, Гегель, Маркс, Ленин и др.) и расхожих положений ведущих идеологий XX века. «...Психиатрическое государство есть неизбежно абсолютная свобода – оно есть движение из царства законов в рай беспричинности... Только тот человек, который бежит власти ... остается в мертвом царстве своей причинной судь-

бы – и тому неизвестен Кутемалийский рай, где сверкают молнии психиатрического царства ослепляющей свободы» (МО. С. 262).

В «Македонском офицере» Андрей Платонов продолжает развивать начатые в «Мусорном ветре» размышления о типе правления, называемом им «психиатрическим». Здесь писатель касается спора о государственном устройстве между Платоном и Аристотелем. Идеальное государство, по Платону, должно состоять из трех сословий: правителей-философов, воинов и ремесленников; вне сословий находились рабы. Аристотель, развивая в основном те же идеи, сводил концепцию к признанию полисной организации греков лучшей формой правления. «Мегариец понял, что лишь на берегах Эгеи и в Македонии властвует скромный дух Эллады, а в остальном мире царит психиатрия, – как называл Аристотель, учитель македонского царя, всякое внезапное искусство мгновенных чувств» (МО. С. 258). Платоновский герой выносит обвинение правителям, опирающимся в своей власти на идеологии. «Фирс неподвижно наблюдал за собранием философов. Он вспомнил Платона и его правительство философов и предпочел иметь меч во главе мира вместо гения» (МО. С. 262).

В художественном пространстве рукописи «психиатрической» деспотии царя с вдохновляющими ее философами противопоставлено «эллинское правление», которое нес миру Александр Македонский. Возможно, Платонова привлекало некоторое родство такого общественного строительства русскому империализму. Вероятно также, что ему была близка подобная концепция взаимодействия Востока и Запада. Безусловно, потребность обращения к этому материалу вызвала современность, о чем свидетельствуют пересечения с антигитлеровским рассказом. В любом случае представленная в отрывке картина дворца Озния настолько исчерпывающе отражает ситуацию безграничной деспотии, что сюжет произведения можно считать исчерпанным: ни любовная линия, ни «дворцовая» не оставляют недосказанности.

Допустимо предположить еще один вариант интерпретации незавершенного отрывка. В нем описывается гнусное правление вымышленного царя Озния. И лишь в заглавии мы встречаем имя

Александра Македонского, который в пределах наброска так и остается внесюжетным персонажем. Возможно, мы имеем дело с двойным кодом. Правление Александра Македонского знало разные проявления, в том числе жестокие вспышки и изощренную месть, и если допустить и этот взгляд писателя на великого исторического деятеля (в платоноведении широко отмечается его прием создания амбивалентных смыслов), то можно высказать мысль о том, что в образе Озния как раз отражены самые темные стороны эпохи Александра Великого. Во всяком случае мировая традиция имеет прецеденты именно подобного использования образа Александра Македонского как универсального символа жестокости и великой доблести одновременно.

«Героический» статус Александра Македонского в русской литературе имел самые различные коннотации³⁰ – от глубокого признания типа его правления, повлекшего за собой ускоренное продвижение цивилизации в мире, до сниженно-разговорного, зафиксированного, например, Гоголем в знаменитом афоризме «Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?».

Традиция беллетризации сюжетов из жизни Александра Македонского уходит корнями в Русское Средневековье. В XV веке появились вольные переводы с сербского языка повести «Александрия», где, в отличие от более ранних древнерусских хронографов, исторические факты представлялись как занимательное повествование, а подвиги великого полководца становились приключениями.

При этом сюжетная напряженность усиливала ощущение фаталистической тщетности, обостряла постоянно повторяющийся в романе «мотив бренности и непрочности человеческих достижений. Успехи, достигнутые с таким трудом и риском, в конечном счете не приводили ни к чему: ранняя смерть была предсказана герою с рождения, и избежать ее он не мог»³¹.

Помимо этого, в перипетиях «Македонского офицера» можно обнаружить топосы сюжетики сербской «Александрии»: любовная интрига, тайное присутствие героя во дворце восточного царя, причудливые обитатели этого дворца, «живая вода».

В известном стихотворении В. Брюсова «Александр Великий» (1899 г., вошло в сб. «*Tertia Vigilia*», 1900) древний герой изображен объектом молитвы и справедливым укротителем неблагоприятной черни:

Я люблю тебя, Великий, в час иного торжества.
Были буйственные крики, ропот против божества.
И к войскам ты стал как солнце; ослепил их грозный взгляд,
Ты воззвал к ним...

В 1908 г. появляется повесть М. Кузмина «Подвиги Великого Александра». Она выполнена в стилизаторской манере исторического жизнеописания и имеет посвящение В. Брюсову, что свидетельствует о литературной преемственности. Повесть сопровождается двумя приложениями: поэтическим – сонетом-акrostихом и прозаическим – «Рассказом о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Кале» (1910, опублик. 1913). К 1908 г. относится также стихотворение в «восточной» стилистике – 28-я газель из цикла «Венок весен (газэлы)» в составе сборника «Осенние озера». Образ Александра стал благодатным творческим пространством для совмещения как исторических, так и современных коннотаций – портретных (В. Брюсова) и автопортретных приемов³².

В 1911 г. вышел еще один знаменательный текст – «Всеобщая история, обработанная “Сатириконом”». Авторами этого пародийно-сатирического произведения были сотрудники упомянутого в заглавии журнала – Н. Тэффи, О. Дымов, А. Аверченко и др. «Всеобщая история...» представляет собой искрометный пересмешник, своего рода литературную мистификацию всей человеческой истории, изложенной в игровом сказовом стиле и в жанре черного юмора. Раздел по древней истории, куда входит пассаж об Александре Македонском, принадлежит перу Тэффи: «Хитрый Александр родился нарочно как раз в ту ночь, когда сжег храм безумный грек Герострат; сделал он это для того, чтоб присоединиться к Геростратовой славе, что ему и удалось вполне. Александр с детства любил роскошь и излишества и завел себе Буцефала. Одержав много побед, Александр впал в сильное самовластие. Однажды друг его Клит,

спасший ему когда-то жизнь, упрекнул его в неблагодарности. Чтоб доказать противное, Александр немедленно собственноручно убил несправедливца. Вскоре после этого он убил еще кое-кого из своих друзей, боясь упреков в неблагодарности. Та же участь постигла полководца Пармениона, сына его Филона, философа Каллисфена и многих других. Эта невоздержанность в убийстве друзей подорвала здоровье великого завоевателя. Он впал в неумеренность и умер значительно раньше своей смерти»³³.

В эпоху утверждения фашистской диктатуры образ Александра стал кодом для вскрытия механизмов тоталитаризма. Так, К. Чапек в 1934 г. в короткой басне «Тиран и философы» выразил мысль о коллегии философов, идентичную прозвучавшей в «Македонском офицере» и «Мусорном ветре»: «Я буду действовать, а вы будете подыскивать основания для моих действий».

В 1936 г. он разовеет ее в апокрифе «Александр Македонский». В стилизованном письме Александра к Аристотелю утрированно обосновывается его желание безраздельной власти: «И вот слушайте, мой милый Аристотель: ради спокойствия и порядка в империи, в интересах реальной политики было бы целесообразно провозгласить меня богом и в наших западных владениях. <...> Тем самым я бы навеки обеспечил мощь и безопасность своей Македонии. Как видите, это разумный и трезвый план. Я уже давно не тот фантазер, что произносил клятву над гробницей Ахилла. И вот сейчас я прошу вас, моего мудрого друга и наставника, философски обосновать и убедительно мотивировать грекам и македонцам провозглашение меня богом»³⁴.

Свидетельствами непосредственного знакомства Платонова с памфлетом Чапека мы не располагаем, однако типологическое сходство как стилистически-эмоциональной модальности, так и использованных в речи правителя сходных риторических манипулятивных приемов в любом случае подтверждают общность их творческих установок.

Для русской литературы неоднозначное истолкование образа Александра Македонского известно со времен Д. И. Фонвизина,

который попытался поведать о современной ему неограниченной власти через прием описания всевластия правителя, исторически и территориально отдаленного от домена. О том, что Платонов опирается на традицию писателя XVIII века, говорит факт включения в небольшой по объему отрывок образа философа Каллисфена³⁵, живущего при дворе вымышленного царя-диктатора Озния. О политическом подтексте повести Фонвизина «Каллисфен» говорится в работе Ю. В. Стенника: «Это была “греческая” повесть “Каллисфен”, анонимно напечатанная в журнале “Новые ежемесячные сочинения” в 1786 г. Сюжетная канва повести восходит к истории жизни греческого философа-стоика, ученика Аристотеля, при дворе Александра Македонского. Иносказательный смысл этой политической сатиры очевиден. Чуждый корысти и лести, “глашатай истины” Каллисфен терпит поражение при дворе монарха-завоевателя, объявившего себя богом. Оклеветанный одним из любимцев Александра, философ умирает, замученный в темнице. Повесть “Каллисфен” отмечена глубоким пессимизмом. В ней явственно разочарование автора в просветительских иллюзиях, связанных с надеждами на добродетельного монарха, правящего по законам добра и справедливости»³⁶.

Таким образом, Платонов пытается выявить повторяющуюся формулу деспотии, используя сразу несколько скрытых отсылок.

Однако прагматические цели александрийского топоса в незавершенном отрывке этим не исчерпываются, предлагается утопическая перспекция идеального общества и всего мироздания. Противостояние двух типов правления, разных способов существования вырастает до символическо-космогонических обобщений. Философ Каллисфен, размышляя о судьбах человечества, предсказал земле два возможных пути: первый, освещенный греческой мыслью и наполненный подвигами, способен «превратить землю в кристаллическую звезду, которая взойдет в сферы вечного покоя среди других кристаллов сияющего неба»; в другом случае, «если люди не совершат своих подвигов до победы, — земля обратится в смрадный газ и некий ветхий ветер...» (МО. С. 249).

В рассказе «Мусорный ветер» присутствует та же самая этико-космогоническая идея о возможных путях Земли в зависимости от

поведения людей. Авторская позиция относительно избранного пути проявлена уже в самом заглавии. Земля превращается в «смердный дым», «мусорный ветер»: Лихтенберг «когда-то <...> работал над изучением космического пространства, составлял грезящие гипотезы о возможных кристаллических ландшафтах на поверхности далеких звезд – все это делалось с тайной целью – завоевать разумом вселенную – теперь же, если бы звездная вселенная стала доступна, люди в первый же день разбежались бы друг от друга...»³⁷

Сопоставление двух текстов позволяет предположить, что основную проработку темы о различных государственных устройствах Платонов вел именно на этапе создания «Мусорного ветра», поездка же в Среднюю Азию лишь подсказала новые формы ее реализации. Об античных штудиях свидетельствует само заглавие отрывка. Можно выдвинуть предположение о том, что традиционный для русской и советской литературы мотив ветра получил дополнительные оттенки за счет использования одного из афоризмов Пифагора: «Дует ветер, поклоняйся шуму»³⁸. Как развернутый перифраз этого выражения и его толкование в тексте «Мусорного ветра» звучат строки: «В пространстве шел ветер с юга, неся из Франции, Испании житейский мусор и запах городов, остатки взволнованного шума, обрывающийся голос человека...»³⁹

Работа над контекстами рукописи «Македонский офицер» помогла выявить истоки еще одного платоновского произведения. Не вызывает сомнения тщательное погружение писателя в материалы, касающиеся взаимоотношений Александра Македонского и Аристотеля. Главный источник – труды Плутарха, в частности, «О счастье и доблести Александра». Здесь зафиксирован совет Аристотеля, данный своему ученику: обращайся с эллинами как вождь, с варварами как деспот, о первых заботься как о друзьях и близких, тогда как других используй как «животных или растения». Авторы современного исследования замечают: «В чем новизна восточной политики Александра? Очевидно, в том, что он не послушался совета Аристотеля <...> обращаться с варварами как с растениями или животными и стал привлекать на военную службу и в штат

придворных представителей азиатской аристократии <...> больше ориентироваться на Восток, чем на Запад»⁴⁰.

В натурфилософии же самого Аристотеля говорится о природной иерархии, в которой растения и животные занимают промежуточное место между неорганической природой и человеком. При этом растениям присуща воспроизводящая душа, животным, кроме того, – способность ощущения, желания и движения, наконец, человеку, сверх всего этого – разум.

Доведенные одиночеством, жестоким обращением и другими экстремальными обстоятельствами до полуживотного состояния, главные герои «Македонского офицера» и «Мусорного ветра» претерпевают зооморфные трансформации. О Лихтенберге автор пишет: «По телу его <...> пошла сплошная темная зараза, похожая на волчанку, а поверх ее выросла густая шерсть <...> На месте вырванных ушей также выросли кусты волос <...> Ходить он больше не мог»⁴¹.

О Фирсе: «...был безобразен и груб на лицо – нос его имел размеры, годные лишь для большого животного, уши росли беспрерывно и глаза гноились от неизвестной азиатской заразы...» (МО. С. 248).

Из уст Лихтенберга, через преломленную цитату Декарта, прозвучал приговор своему времени: «Что мыслит, существовать не может, моя мысль – это запрещенная жизнь»⁴². В 1936 г. в рамках очередной партийной кампании (создание книги о «железнодорожной державе») появится рассказ, который содержательно будет далек от рассмотренных произведений, не будет в нем и ничего протестного. Но авторская позиция обозначится в заглавии – «Среди животных и растений».

Таким образом, только во взаимосвязи между мотивным полем синхронического среза различных произведений писателя, фактами его биографии и историко-литературным контекстом можно восстановить дополнительные за-текстовые значения творчества Платонова.

Для того чтобы определить верхнюю хронологическую границу произведения, необходимо последовательно проанализировать весь

корпус текстов, написанных после 1934 года, и обозначить момент, когда комплекс установленных мотивов перестает быть актуальным. Особое внимание привлекает повесть «Джан», написанная так же, как и «Македонский офицер», по материалам азиатской поездки писателя.

На основе анализа мотивного комплекса этого произведения можно сделать вывод, что ко времени его написания (1935–1936), ведущие мотивы «Македонского офицера» были уже в прошлом, следовательно, рассмотренный отрывок был написан ранее этого времени.

Таким образом, приняв рабочую гипотезу, согласно которой ряд незавершенных текстов Платонова выполнял дополнительную исследовательскую, «лабораторную» функцию, мы можем использовать ее в текстологической практике для доказательства «от обратного». Соотнеся эти фрагменты незавершенного романа с биографией писателя и соседствующими с ним по времени произведениями, нам удалось атрибутировать и определить его датировку. Выявленная проблематика помогает поставить отрывок в контекст антидиктаторских произведений писателя 1930-х гг.

Сама исходная ситуация замысла – правительственная командировка с целью апологетизации победы социалистического уклада в Средней Азии – диктовала государственный масштаб охватываемых явлений. Художественная реализация партийной задачи, безусловно, адресована к современности и имеет вполне заверченный в плане оценочной характеристики как типа правления, так и судеб отдельных личностей при этом правлении.

1.5.3. Устойчивые мотивы в набросках пьес «Великий лес» и «Тит»

Два драматургических наброска Платонова («Краткое изложение темы пьесы “Великий лес” для Центрального детского театра» и «Тит»)⁴³, оба относящиеся, предположительно, к незавершенной пьесе «Добрый Тит», не датированы и не имеют точной соотнесенности с уже известными произведениями. Тексты продолжают тему

до времени повзрослевшего ребенка, давая ее анатомический срез и подключая к другим знакомым мотивным системам писателя – роли родителя и Учителя, осознания ими собственной вины перед ребенком, теме ухода-побега личности во время ее становления и пр. Названные отрывки не дают ни развития заявленных мотивов, ни их финального разрешения. Но их постановка и соотношение между собой служат важным ориентиром для выстраивания творческой эволюции писателя.

Проблематика детства является сквозной для всего творчества писателя. Но обозначенные ходом повествования внутрисюжетные повороты, ремарки и отдельные образы дают материал для выявления отдельных художественных единиц, которые являются устойчивыми и частотными лишь в 1930–1940-х гг.

Оба наброска не датированы. Отрывок «Великий лес» представляет собой два варианта списков действующих лиц с авторскими ремарками – Дед, Марфия, Уля, Лю – внуки, Агафон Демьянович – Учитель, знающий устройство и смысл мира, Груша – ФЗО, Лида – «культурница», Зоя, Виктор – «искатель истины», традиционный платоновский философ, которому «без истины нельзя жить», девушка-студентка (мотив «на заре туманной юности»), девушка-активистка («культурница»), Учитель – человек, призванный заменить родителей и показать детям «устройство и смысл мира». Образ наставника – достаточно устойчивый для писателя. Если в раннем рассказе «Еще мама» учительница начальных классов воспринимается ребенком как вторая мать, то есть значимой остается родительская ниша в его жизни, то в последующем творчестве функция опеки передается другим лицам.

При небольшом общем количестве персонажей список действующих лиц достаточно репрезентативен для традиционной платоновской картины мира: названы дети без родителей, что предполагает скрытый мотив сиротства, в данном случае, как следует из дальнейшего пояснения к содержанию картин будущей пьесы, – сиротства добровольного («1. Уход. Прощай, мир и мама!»)⁴⁴ и обретение ребенком статуса Ученика жизни, а не какой-то конкретной школы: «Мы не

хотим учиться, мы хотим жить»⁴⁵. Этот мотив будет настойчиво повторяться во всех вариантах обоих рассматриваемых отрывков.

После первого списка действующих лиц к пьесе «Великий лес» прилагается пронумерованный перечень картин, где помимо уже упоминаемого ухода детей дается обозначение будущего места действия – волшебный лес. Предполагалась ли подача материала в сказочной форме, по имеющимся записям сказать трудно. Кроме эпитета «волшебный» нет никаких оснований это предполагать. На этом же листе писательской рукой сделаны наброски несколько иного набора картин, задающего сюжетную перспективу будущей пьесы: «Отец - настоящий, любящий... 1. Убежим из дома. 2. Лес. 3. Страдание. 4. Решение. 5. Бегство»⁴⁶. Вместо матери здесь появляется отец и намечается психологическая коллизия, связанная с принятием решения о побеге от любящего отца. Далее, в наброске под заглавием «Тит. Комедия», намечается еще более усложненная ситуация с неоднозначной оценкой поведения Тита: «Учительница молодая, 25 лет. Мы в этом виноваты, в Тите, и в его судьбе»⁴⁷.

Эта же единица хранения содержит еще один набросок к пьесе под тем же заглавием «Великий лес», но отличающийся от предыдущего набором действующих лиц: «Учитель, Бабушка, Марфия, Уля – ее внуки, Любовь, Агафон-мастеровой, Лида, Груша – ФЗО, Архип-пахарь, Прохор-пастух, Виктор – искатель жизни, Зоя – прогрессивка, изба-читальня, Демьян – Возвращение Агафона с войны»⁴⁸.

Сопоставление двух списков позволяет выявить устойчивую стержневую основу в системе персонажей. Можно предположить, что в центре действия окажутся прежде всего дети (Тит, Марфия, Уля) и Учитель. Поскольку отец был заменен на мать, то можно сделать вывод, что конкретно образ кого-то из родителей не несет большой функциональной нагрузки.

В конце наброска сформулирована главная идея произведения: «Идея – учитель, выводящий детей в жизнь. Без учителя – гибель. Роль родителя – окончена»⁴⁹. В содержание традиционного для Платонова мотива учительства вкладывается смысл не природного

опекунства, которое является естественной родительской прерогативой, а профессионального или философского наставничества молодежи.

Поскольку в наброске существует эпитет «волшебный», то можно допустить сказочное наполнение данного образа, восходящего к сказочному архетипу доброго наставника. Значимыми при этом останутся дед или бабка, некий философ – «искатель и истины» и по ходу развития действия появится ряд социально маркированных персонажей из разных слоев общества – мастеровой, пастух, «культурница» или «прогрессивка», студентка ФЗО (факультета заочного обучения). Во втором списке присутствует некий Агафон, возвращающийся с войны, которого тоже можно поставить в этот социально означенный ряд как воина. Помета о его возвращении с войны определяет хронологические рамки написанного – не ранее начала Великой Отечественной войны. Имя Агафон встречается в вариантах пьесы «Добрый Тит», рукопись которой хранится в Москве. Ее лейтмотив обозначен так: «Агафон и Тит заблудились и попали в темный лес – в страну разрушенных предметов и враждебных душ»⁵⁰. В этом же наброске дается один из возможных вариантов образа учителя – «злой учитель». Намеченные сюжетные линии, мотивы и образы также сходны («убежим из дома», лес, (волшебный), «без учителя – гибель», «роль родителя – окончена»⁵¹. Следовательно, этот автограф можно рассматривать вместе с наброском «Добрый Тит», равно как и набросок этой пьесы, хранящийся в РО ИРЛИ, названный «Тит (Комедия)» как варианты одного произведения.

Договор на пьесу-сказку «Добрый Тит» был заключен Платоновым в 1946 г. По данным Н. В. Корниенко, замысел пьесы, имеющей варианты заглавий – «Тит-человек», «Добрый Тит», возник еще до войны⁵². Приводимый отрывок набросков под заглавием «Великий лес» это подтверждает. В нем можно найти восточные имена – Чорма, Сарай, которые активно фигурировали в записях Платонова после его поездок в Среднюю Азию в середине 1930-х гг., а также детали, относящиеся к довоенному спектру проблем.

Но, возможно, что данный отрывок относится к более позднему периоду, поскольку в конце рукописи имеется помета о рассказе «Пувак». Упоминание же заглавия этого произведения встречаем в набросках писателя (1942 г.). В 20-й записной книжке имеется запись: «Рассказ “Пувак”. Рассказ о чистой природе без человека». Н. В. Корниенко отмечает, что текст такого рассказа неизвестен⁵³.

Заглавный герой отмечен очень характерной для ряда платоновских детей взрослостью: «Тит, 13–14 лет от роду, но рост и внешнее физическое развитие у него как у 20–25-летнего человека, однако в выражении лица его и в форме головы еще сохраняются признаки младенчества»⁵⁴.

Подобная взрослость не по возрасту в сочетании с «признаками младенчества» встречается в рассказах «Семен» (образ Семена), «Страх солдата» (образ Петрушки), «Возвращение» (образ Петрушки). Данная особенность наиболее частотна в период военно-послевоенной прозы писателя. Однако их взрослость не внешняя, в отличие от Тита, а поведенческая, продиктованная главной идеей рассказов и художественной функцией данных персонажей.

В «Кратком изложении темы пьесы для Центрального детского театра» писатель сообщает о намерении сделать главной особенностью характера Тита «желание опередить свой возраст». Совпадает и событийная линия публикуемого отрывка – мальчик убегает из дома и встречает учителя. Тем не менее излагаемый ЦДТ вариант пьесы сильно отличается от текстов Пушкинского Дома – как именами персонажей, которые практически не совпадают, так и многими деталями и мизансценами. Названные замыслы перекликаются с третьим, изложенным писателем ЦДТ в теме пьесы (условное название «Злой учитель»).

К блоку черновых вариантов примыкает уже упомянутый отрывок «Тит. Комедия», который хранится в РО ИРЛИ в виде карандашной рукописи, содержащей несколько небольших черновых вариантов пьесы. В первом из них приводится список действующих лиц (1. Чорма, девушка лет 17–18. 2. Иван, юноша лет около 20, меланхолик. 3. Кузьма, старик 100 лет от роду. 4. Пелагея Саввишна,

учительница лет 40–45. 5. Яков Семенович – отец Тита. 6. Татьяна Тихоновна – мать Тита). Далее следует запись о «Технической идее». Этим исчерпывается содержание наброска.

Следующие наброски произведения с аналогичным названием приводятся на этих же листах. Список действующих лиц лишь отчасти совпадает с предыдущим (Тит, подросток 16–17 лет – эти цифры зачеркнуты и возраст исправлен на 15–16 лет; Иван, его брат 14 лет; Чорма, девушка лет 18–20. Иван, юноша лет 20; Полина Николаевна, учительница; Лавр, старик лет 90 от роду; Яков Семенович Жуков, отец Тита. Татьяна Николаевна, мать Тита; Лиза, девушка лет 16; Дуся, девушка лет 17; Дед; Бабушка; Хулиганы – 2 человека; старшая сестра). В выборе имени учительницы присутствует автобиографическая мета. Писатель варьирует сходные имена – Пелагея, Полина, потом их зачеркивает и останавливается на почти полном аналоге имени своей первой учительницы, называя ее Полиной Николаевной. «Была там учительница – Апполинария Николаевна – я ее никогда не забуду...»⁵⁵.

Ремарка относительно несовпадения внешности и реального возраста у Тита по-прежнему сохраняется, что свидетельствует о ключевом значении этого факта для раскрытия будущего образа: «рост и внешнее физическое развитие у него как у 20–25 летнего человека, однако в выражении лица его и в форме головы еще сохраняются признаки детства»⁵⁶.

На 4-м листе рукописи после очередного перечня действующих лиц задается фабульная канва, опирающаяся на архетипическую модель, близкую к сюжету блудного сына: «I – Школа; II – Дом; III – Бегство; IV – Возвращение»⁵⁷. Впервые в указанных вариантах возникает устойчивый для писателя мотив возвращения.

Среди указаний к списку действующих персонажей появляются записи уточняющего характера, отражающие как смятение, внутреннюю рефлексия героя, так и его юношескую самоуверенность, отражающую этапы его взросления: «Тит. Мы взрослые... <...> Что могу? Такой очкарик как я!»⁵⁸; «Я уже все знаю. Я научился всему... я сам ученый... Конеч! Теперь я буду жить! Пора!»⁵⁹

Намечается детальная прорисовка характера заглавного персонажа и мотивация его поступков: «Ребенок, выдающий себя за взрослого... усы не растут, он мох наклеивает и бреет, чтоб быть взрослым и нарочно порезался. А потом он уже не мог стать подростком, оставшись взрослым и лучше взрослых». ⁶⁰ После этой ремарки Платонов записывает другие возможные варианты заглавия пьесы: «Большой Тит» и «Тит-человек» ⁶¹, а также ход развития предстоящего сюжетного действия пьесы: «Группа подростков сговариваются и нарочно уходят от родителей. Дети заблудились в лесу. Где наш дом?» ⁶²

На обороте процитированного листа сделана запись, отражающая сложные оттенки чувств и непростого психологического состояния персонажей: «Предлюбовь. Жизненное недоверие жизни. Предлюбовь, то жизненное состояние, которое еще не любовь, но сообщает жизни ее напряжение, увлекает в жизнь человеческое существо» ⁶³.

Подобная открытость в описании оттенков переживаний героев, свойственная именно для пьес и сценариев писателя, вероятно, должна была остаться в авторских ремарках, поскольку самим платоновским персонажам в диалогах, как правило, не свойственно душевное самообнажение.

Присутствующее в черновике описание интерьера очень красноречиво и выдержано в духе сталинского тезиса о том, что «жить стало лучше, жить стало веселее»: «В комнате – обстановка хорошего жилища: цветы, рояль... книжный шкаф, репродуктор радио. В простенке меж окнами три портрета: сверху портрет Сталина, пониже – два портрета рядом – отца и матери Тита» ⁶⁴. Вероятно, Платонов заботился о «проходимости» пьесы и использовал для этого общепринятые штампы. Тем не менее в этом же интерьере присутствует и знак сиротства – портрет матери окружен траурным крепом. И далее очень мелко и неразборчиво записаны строки о желании помнить умерших – один из сквозных платоновских мотивов: «Но сердце Тишки не утешилось от его желания помнить умершую» ⁶⁵.

В очередном варианте списка действующих лиц появляется имя Сарай (вероятно, азиатское), которое встречается в рассказе «Избушка бабушки», включавшемся в состав книги «В сторону

заката солнца», которая была издана в Москве в 1945 г. Однако в 1943 г. на этапе издательской подготовки рассказ был исключен из содержания в результате критических отзывов. Первая публикация его состоялась в журнале «Наш современник» в 1966 г.⁶⁶

Из именовании персонажей вызывает интерес также упоминание имени Стратилат – святого покровителя самого писателя и одного из предполагаемых героев ненаписанного романа⁶⁷.

Приведенное описание набросков к пьесе с условным названием «Добрый Тит» свидетельствует о мотивном многообразии и многослойности, которая возникла, по всей видимости, из-за продолжительности собирания материала и его проработки, что затрудняет как его датировку, так и интерпретацию. Можно предположить, что, работая над пьесой в конце войны, писатель активно включал в текст наработки последних лет. Нет полной картины развития действия произведения. При этом присутствуют все необходимые составляющие для сюжетной интриги, а также полнокровно намечен образ заглавного героя.

Налицо, однако, недостаточность исходных данных для полноценного анализа произведения. Возникает вопрос о правомерности и необходимости проведения подобных исследований. На наш взгляд, тщательная фиксация мотивов и образов даже разрозненных отрывков может служить основой для последующих изысканий и давать необходимый фон для интерпретации завершенных произведений.

Таким образом, диалог писателей с обществом, с миром велся не только прямым печатным словом, но и теми амбивалентными составляющими (читательская рецепция, черновые наброски, подключение к культурным контекстам), которые, несмотря на открытость и незавершенность творческого акта, помогали воссоздавать неоднозначные и объемные контуры эпохи.

1.5.4. Топика отрывка «Долгота жизни»

Отрывок «Долгота жизни» (Ед. хр. 3) однозначно атрибутировать невозможно, потому что печатного текста под таким заглавием

нет. Сама структура заглавия достаточно характерна для писателя и воспроизводит ту же лексическую модель, что и заглавие «Течение времени». В 11 записной книжке 1934 года есть отрывок под таким заглавием. Однако краткость его содержания, (два абзаца) не позволяет судить о замысле, хотя и не противоречит публикуемому отрывку⁶⁸.

Часы – важная деталь интерьера в отрывке. Этот предмет сугубо функционален, он принимает участие в развитии экзистенциального микросюжета текста – герой неотрывно наблюдает за стрелками и начинает замечать движение каждой из них. Мотив часов встречается у Платонова как в художественных произведениях, так и в черновых записях. Например, в «Эфирном тракте» Матиссен создает особые часы-будильник, связанные с головным мозгом⁶⁹; в «Чевенгуре» Захар Павлович чинил стенные часы и «занимался устройством деревянных часов, думая, что они должны ходить без завода – от вращения земли»⁷⁰. В то же время герою «скучно и стыдно от правильности действий часов и поездов»⁷¹; Чепурный, отличающийся вниманием к разного рода символам, «вычистил звезду на своем головном уборе и пустил в ход давно остановившиеся бесхозьяйственные стенные часы»⁷². В «Котловане»: «Сельские часы висели на деревянной стене и терпеливо шли силой тяжести мертвого груза; розовый цветок был изображен на обличье механизма, чтобы утешать всякого, кто видит время»⁷³; в «Глиняном доме в уездном саду» Яков Саввич создает «чугунные часы, которые должны в конце обычного времени пойти в ход от удара молнии»⁷⁴. Часы, как и весы, для Платонова являются эквивалентами гармонии и размеренности жизни. С 1931 по 1935 г. писатель работал инженером-конструктором в Палате Мер и Весов. Эта деятельность, как известно, сказалась на некоторых темах в творчестве писателя середины 1930-х гг.

В романе «Счастливая Москва» читаем: «...одни маятники часов-ходиков стучали по комнатам во всеуслышание, точно шел завод важнейшего производства. И действительно, дело маятников было важнейшее: они сгоняли накапливающееся время, чтобы тяжелые и счастливые чувства проходили без задержки сквозь человека, не

останавливаясь и не губя его окончательно»⁷⁵. В 16 книжке 1937 г. записано: «Точные (сверхточные) часы суть единым, одновременным радиоимпульсом толкаемые из точек точности (напр., обсерватории времени или мер и веса). Вот схема»⁷⁶.

По мнению Е. Толстой, «тема часового механизма в новой русской литературе после «Петербурга» Белого не может не соотноситься с узловой мифологемой этого романа – часового механизма...»⁷⁷. В творчестве А. Н. Толстого «мотив часов» оценивается ею также как «символический обертон»⁷⁸. Старинные часы как символ родового дома встречаются в «Повести о многих интересных вещах (Детство Никиты)» (1920–1921), в «Хождении по мукам» (1920–1921) А. Н. Толстого, как вместилище для одной из ипостасей совести, Сверчка, они появляются в «Золотом ключике, или Приключениях Буратино» (1935).

Попытка осмыслить сущность неизменного человеческого стремления обозначить время и пространство с помощью их условных эквивалентов - приборов измерения – ощутима и в приводимом отрывке. Отсюда вероятное опущение в сторону более поздней датировки – не ранее начала 1930-х гг. обращает на себя внимание почти дословное совпадение сцены с часами с отрывком из статьи русского космиста Н. А. Умова «Роль человека в познаваемом мире»: «Перед вами ваши стенные часы; мерно падает маятник, так же мерно подымается вверх, и так неизменно от одного дня к другому. Прислушайтесь: маятник стучит, стучит правильно, иногда бывает перебой – часы идут дурно, их нужно остановить. Маятник – это регулятор: он сдерживает и регулирует падение гири часов; уберите этот регулятор – гиря быстро спустится на подставку, стрелки хаотически закрутятся по циферблату...»⁷⁹ Попутно можно предположить, что интерес к работам Н. А. Умова мог возникнуть в связи с попыткой Платонова написать книгу об эволюции (о чем свидетельствуют материалы РГАЛИ), а, как известно, Н. А. Умов является также автором работы «Эволюция мировоззрений в связи с учением Дарвина». Обращает на себя внимание другой аспект соприкосновения наброска «Долгота жизни» со статьей Н. А. Умова

«Роль человека в познаваемом мире» – в плане изображения чувства метафизического одиночества героя и перспективы возможного выхода из него. Описывая размышления героя о том, что жизнь его запечатлена лишь в чиновничьих бумагах и может вызвать интерес только у редкого любителя старых документов, писатель исподволь подводит к мысли о «счастье рядом с другим человеком», остро звучавшей у него в середине 1930-х гг. Подобная экзистенциальная концепция взаимоотношения людей присутствует и у Н. А. Умова: «Жизнь сплетается с чувством, которое древний грек выразил словом... любовь к человеку не ради симпатий и особых отношений к его личности, не любовь мужчины и женщины, не привязанность дружбы, нет, это чувство, с которым гостеприимный хозяин встречает в своем доме чужеземца-гостя, это любовь к человеку как к человеку»⁸⁰. Таким образом, можно сделать предварительные выводы о том, что отрывок «Долгота жизни» относится к середине 1930-х гг.

Предложение «Обыкновенный человек устарел» вводит в контекст темы «нового человека» в советской идеологии и его отражения в литературе. Эту строку Платонов оставляет первой, задавая ей самую сильную позицию. Мотив «нового человека» звучит в творчестве Платонова с самого начала 1920-х гг. Например, в статье «Нормализованный работник» (1920) идет речь о «создании путем целесообразного воспитания строго определенных рабочих типов», т.е. предлагается с младенчества воспитывать детей в соответствии с их будущей профессией, «искусственно развивая характеры, соответствующие производственным целям общества»⁸¹. О «новом человеке» в 1920-е гг. Платонов повторит не раз – как в публицистике, так и в художественных произведениях, например, в «Чевенгуре», что будет созвучно фразеологии времени⁸². «То, что Маркс желает дать человеку, является не картиной мира, а всего лишь картиной общества, точнее говоря – картиной пути, на котором человеческое общество должно достичь совершенства», – отмечает М. Бубер. Однако в России к началу XX века на основе марксистского учения существовали и целостные теории построения нового мира и нового человека. В 1904 г. А. А. Богданов (Малиновский) выпустил работу

«Новый мир (1904–1924)», в которой и представил свою идею. Труд состоит из трёх статей; первая имеет характерное заглавие «Собирание человека». Как пишет сам Богданов, эта статья «посвящена изменению типа человеческой личности – устранению той узости и неполноты человеческого существа, которые создают неравенство, разнородность и психическое разъединение людей <...>. В выяснении вопросов я старался идти по тому пути, который указан Марксом, – искать линии развития «высших проявлений человеческой жизни, опираясь на их зависимость от развития основных её условий. В моей работе дело идет, разумеется, только о самых общих контурах нового жизненного типа». Однако приближение этого типа Богданов уже предчувствовал: «Человек еще не пришел, но он близко, и его силуэт ясно вырисовывается на горизонте». В одном из выступлений Л. Троцкий произнес: «А человека улучшить неужели не сможешь? Нет, сможем! выпустить новое, “улучшенное издание” человека – это и есть дальнейшая задача коммунизма»⁸³. Мотив «нового человека» сохранится и в 1930-е гг. В записи 1930 г. к 5-й книжке читаем: «Он готовит кадры: Нового типа человек»⁸⁴, этот мотив прозвучит и в записях к «Счастливой Москве», и в самом романе. Отсюда сложность датировки отрывка по данной мотивной парадигме.

Но работа с выявленным мотивом чрезвычайно продуктивна уже для исследования авторской манеры повествования и способов выражения авторской позиции. Противопоставление новый человек / старый человек стало привычным и не несло в себе эмоционально-оценочных коннотаций. Писатель задает сатирический план восприятия употреблением глагола «устарел» относительно человека, усугубляя эффект прилагательным «обыкновенный». Здесь присутствует иронический комментарий не только к внешним обстоятельствам, но также ироническая реакция на самого героя, способы обрисовки которого так блистательно были разработаны художником в процессе работы над «Государственным жителем» (1929). Отсюда можно предположить, что верхние границы датировки не могут выходить за 1929 г.

В результате проведенного исследования уточнен ряд закономерностей взаимодействия между опубликованными и неопубликованными, завершенными и незавершенными произведениями Платонова. Рукописные фрагменты Платонова, такие как «Македонский офицер», «Черноглазая», «Черноногая девчонка», можно расценивать как функционально завершенные ввиду законченного выражения в них основного замысла. То есть рукописные отрывки по-своему идейному либо мотивному содержанию изоморфны завершенным произведениям с их дальнейшими художественными развертываниями, реализующими концептуально значимые для писателя сюжеты.

Незавершенные наброски часто позволяют выявить те изначальные «точки роста» замыслов, ради которых ищется потом нужная сюжетная форма и необходимая образность, поэтому их можно рассматривать как минимальную жанровую единицу малой прозы.

¹ Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 3. СПб., 2004.

² В частности, этот вопрос прозвучал 23 сентября 2009 года от Марины Кох (Франция) на Международной Платоновской конференции в ИМЛИ.

³ Творчество Андрея Платонова... Кн. 3. СПб., 2004. С. 520.

⁴ В публицистических статьях Платонова, посвященных проблемам ме-лиорации, встречаются многократные упоминания этой местности.

⁵ Платонов А. Взыскание погибших. РО ИРЛИ. Ф.780. Ед. хр. 1. Л. 1.

⁶ В 1929 г. рассказ «Усомнившийся Макар» вызывает разгромную критику лидера РАПП Л. Л. Авербаха. В том же году издательство «Федерация» отвергает роман «Чевенгур». В 1930 г. Платонов пишет повесть «Котлован», опубликованную в России лишь во время «перестройки». В 1931 г. в «Красной нови» с согласия А. А. Фадеева была напечатана повесть Платонова «Впрок» (с подзаголовком «Бедняцкая хроника»). Сталин, как гласит легенда, перечеркнув название повести, написал — «Кулацкая хроника» и назвал автора «сволочью». Не растерявшийся Фадеев срочно выступил на страницах «Красной нови» с покаянно-разгромной статьей «Об одной кулацкой хронике». «Всякий, знающий классовую борьбу в нашей деревне, — писал он, — и участвующий в ней, знает этот тип хитрого, пронырливого классового врага, знает, как часто пытается кулак надеть маску “душевного бедняка, заботящегося за народ...” Подобного типа кулацкие

агенты стремятся использовать и художественную литературу. Одним из кулацких агентов указанного типа является писатель Андрей Платонов. Как и у всех его собратьев по классу, по идеологии, под маской простоватого “усомнившегося Макара” дышит звериная кулацкая злоба <...> Платонов распоясывается <...> Омерзительно фальшивый кулацкий Иудушка Головле...» и т. п. (Фадеев А. А. Об одной кулацкой хронике // Красная новь. 1931. Кн. 5–6).

⁷ Правда. 1930. 3 декабря. № 332 (4777).

⁸ История дипломатии от Древнего мира до наших дней / Под ред. В. П. Потемкина. Т. 3. М.–Л., 1945. С. 409.

⁹ Правда. 1930. 30 декабря.

¹⁰ Там же.

¹¹ Съезды Советов СССР в постановлениях и резолюциях / Под. общ. ред. А. Я. Вышинского. М., 1939.

¹² История дипломатии от Древнего мира до наших дней. Т. 3. / Под ред. В. П. Потемкина. М.–Л., 1945. С. 410.

¹³ РО ИРЛИ. Ф.780. Ед. хр. 1. 1 Л., Л. 1, об.

¹⁴ Платонов А. Драматические произведения. М.–Мюнхен, 2004. С. 4

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 69.

¹⁷ Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М., 1999.

¹⁸ Платонов А. Взыскание погибших. РО ИРЛИ. Ф. 780. Л. 1, об.

¹⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. VII. М., 1955. С. 55.

²⁰ Гаврильченко О. В. «Борис Годунов» А. С. Пушкина: родовая и жанровая специфика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. С. 20.

²¹ Платонов А. Македонский офицер. Роман из ветхой жизни. РО ИРЛИ. Ф. 780. Ед. хр. 13.

²² Платонов А. Македонский офицер // Творчество Андрея Платонова... Кн. 1. С. 245.

Далее в главе страницы приводятся в тексте.

²³ Имя встречается в Библии: Озний (сущ. «слышание», прил. «внимательный») (Чис. 26:16) – четвертый сын Гада, иначе называемый Эцбоном (Быт. 41:16).

²⁴ Геллеспонт – совр. пролив Дарданеллы.

²⁵ Магнесия на Меандре – древний ионический город в южной части Малой Азии.

²⁶ Гафуров Б. Г., Цибукидис Д. И. Александр Македонский и Восток. М., 1980. С. 66.

²⁷ Платонов А. Государственный житель. Минск, 1990. С. 579.

²⁸ Вероятно, похожий способ использования женских тел в шелковичных хозяйствах действительно когда-то практиковался, поскольку в романе Б. А. Пильняка «Двойники» говорится о том, что среднеазиатские женщины вынашивали личинок шелкопряда под мышками.

²⁹ *Платонов А.* Мусорный ветер. Таллин, 1991. С. 218, 279.

³⁰ *Костюхин Е. А.* Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972; *Постников В. В.* Образ Александра Македонского в русской материальной культуре // Вестник Дальневосточного отделения РАН, Владивосток, 2006. С. 141–146; *Панова Л. Г.* Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина // Новое литературное обозрение, 2006. № 2. С. 222–240; «Александрийские песни» М. А. Кузмина: генезис успеха // Вопросы литературы, 2006. № 6. С. 226–249; *Панова Л. Г.* Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина // Новое литературное обозрение. 2006. № 78; Сказание об Александре Македонском // Народные русские сказки. Сост. А. Н. Афанасьев Т. 2. № 318. М., 1985. С. 383–384 и др.

³¹ *Лурье Я. С.* Литература в период образования единого русского государства. Элементы Возрождения в русской литературе. Середина XV – XVI век. // История русской литературы: В 4 т. /АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1980. Т. 1. С. 399.

³² *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Комментарии к произведениям Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 500, 562, 556.

³³ *Тэффи Н. А.* Из «Всеобщей истории, обработанной «Сатириконом». Древняя история // Тэффи Н. Антология сатиры и юмора России XX века. М., 2003. С. 188.

³⁴ *Чапек К.* Александр Македонский // URL: <http://vivl.ru/alexander/chapek.php>.

³⁵ Каллисфен (ок. 370 – ок. 327 гг. до н. э.) – племянник и ученик Аристотеля, придворный историограф Александра Македонского. По подозрению в заговоре был арестован и убит в тюрьме.

³⁶ *Стенник Ю. В.* Сатиры смелый властелин // Фонвизин Д. И. Избранное. М., 1983. С. 20–21.

³⁷ *Платонов А.* Мусорный ветер... С. 284.

³⁸ Цит. по: *Мэнли П. Холл.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб., 1994. С. 228.

³⁹ *Платонов А.* Мусорный ветер... С. 280.

⁴⁰ *Гафуров Б. Г., Цибукидис Д. И.* Александр Македонский и Восток... С. 14.

⁴¹ *Платонов А.* Мусорный ветер... С. 283.

⁴² Там же.

⁴³ Отрывки хранятся в РО ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 780, Ед. хр. 10, 27; Впервые опубликованы: *Платонов А.* Краткое изложение темы пьесы «Великий лес» для Центрального детского театра // Творчество Андрея Платонова... Кн. 3. С. 530–531; *Платонов А.* Тит. Комедия // Творчество Андрея Платонова... Кн. 3. С. 524–529.

⁴⁴ *Платонов А.* Краткое изложение темы пьесы «Великий лес» для Центрального детского театра // Творчество Андрея Платонова... Кн. 3. С. 530.

⁴⁵ Там же. С. 529.

⁴⁶ Там же. С. 530.

⁴⁷ Там же. С. 529.

⁴⁸ Там же. С. 530–531

⁴⁹ Там же. С. 531.

⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 97.

⁵¹ *Платонов А.* Краткое изложение темы пьесы «Великий лес» для Центрального детского театра... С. 531.

⁵² *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946). М., 1993. С. 297.

⁵³ Там же. С. 223, 396.

⁵⁴ *Платонов А.* Тит. Комедия... С. 523.

⁵⁵ *Платонов А.* Голубая глубина. Краснодар, 1922. С. VI.

⁵⁶ *Платонов А.* Тит. Комедия... С. 524.

⁵⁷ Там же. С. 525.

⁵⁸ Там же. С. 525.

⁵⁹ Там же. С. 529.

⁶⁰ Там же. С. 626.

⁶¹ Там же. 527.

⁶² Там же. 526.

⁶³ Там же. С. 527.

⁶⁴ Там же. С. 528.

⁶⁵ Там же. С. 529.

⁶⁶ *Платонов А.* Избушка бабушки // Наш современник. 1966. № 3. С. 2–12.

⁶⁷ *Грознова Н. А.* Наброски к замыслу неизвестного романа // Творчество Андрея Платонова... Кн. I. С. 149.

⁶⁸ См.: *Платонов А.* Записные книжки. М., 2000. С. 151.

⁶⁹ См.: *Платонов А.* Эфирный тракт // Потомки солнца. М., 1987. С. 209.

⁷⁰ *Платонов А.* Чевенгур // Впрок: Проза. М., 1990. С. 18.

⁷¹ Там же. С. 54.

⁷² Там же. С. 257.

⁷³ *Платонов А.* Котлован. СПб., 2000. С. 28.

⁷⁴ Платонов А. «Глиняный дом в уездном саду»; Платонов А. Свежая вода из колодца. Кемерово, 1984. С. 65.

⁷⁵ Платонов А. Счастливая Москва // Страна философов Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999. С. 88

⁷⁶ Платонов А. Записные книжки. М., 2000. С. 203

⁷⁷ Толстая-Сегал Е. Часовые механизмы с секретом // Алексей Толстой как неизвестный писатель // Мирпослеконца. М., 2002. С. 214.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Умов Н. А. Русский космизм. М., 1993. С. 115.

⁸⁰ Умов Н. А. Русский космизм. М., 1993. С. 114.

⁸¹ Платонов А. Нормализованный работник // Чутье правды. М., 1990. С. 136–137.

⁸² См. об этом: Е. А. Яблоков. На берегу неба. Роман А. Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 245.

⁸³ Цит. по: Яблоков Е. А. На берегу неба. Роман А. Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 245.

⁸⁴ Платонов А. Записные книжки. М., 2000. С. 61.

1.6. Незавершенное в роли интерпретанты (на материале двух текстов Ф. Кафки)

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.06

Как известно, незавершенное является частным предметом генетической критики, сосредоточенной на выявлении генезиса авторского замысла и перипетий «диахронического развития текста» (И. Стаф). Методология этого литературоведческого направления привлекается нами в отношении двух текстов Ф. Кафки, которые самим автором вовсе не рассматривались в качестве соотносящихся друг с другом как черновой и окончательный варианты. Речь идет, с одной стороны, о фрагменте, над которым Кафка работал в 1906—1907 гг. и который после смерти автора был издан Мак-

сом Бродом под названием «Свадебные приготовления в деревне» (*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*)*, а с другой — о новелле «Превращение», написанной в ноябре-декабре 1912 г. и опубликованной самим автором в 1915 г. В соответствии с нашей гипотезой, целый ряд факторов позволяют предполагать, что ранний незавершенный фрагмент представляет собой важнейший элемент авантекста новеллы, проясняющий существо авторского замысла и потому содержащий в себе основания для рациональной интерпретации «Превращения» — новеллы, справедливо считающейся одним из самых загадочных текстов европейской литературы XX в. В рамках нашего разбора «Свадебные приготовления в деревне» рассматриваются в качестве первых (необязательно осознанных) подступов Кафки к замыслу, который позднее и выльется в текст «Превращения». При этом представляется, что сама постановка проблемы эстетического статуса незавершенного в системе авторского творчества позволит усилить теоретические основания для тех соображений, которые были высказаны нами в отношении интерпретации «Превращения» в более ранних публикациях¹.

Загадочность «Превращения», как правило, связывается с характером сюжета: его основу составляет невероятное событие, не имеющее в новелле никакого внятного объяснения, в том числе иррационального, так как все происходит при полном отсутствии фантастического вмешательства. «Проснувшись однажды утором от беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое»² — знаменитое начало новеллы.

Это качество сюжета новеллы (полное отсутствие предыстории, в опоре на которую возможно было бы хоть как-нибудь объяснить причины метаморфозы героя) неоднократно становилось предметом комментариев. При этом алогизм изображенного события,

* М. Брод восстанавливает это название по памяти, в кафковских черновиках оно отсутствует. Кроме того, данный фрагмент содержит лакуны: Брод несколько раз по ходу текста отмечает утрату от одной до четырех страниц.

как правило, связывался исследователями с выражением мысли об одиночестве, ничтожности и униженности человека, преданного, по выражению Макса Брода, «во власть неумолимых сил». Данный взгляд поддерживает и Ю. В. Манн: «Отказали какие-то коренные законы бытия», и «рушится весь образ жизни, угроза нависает над коренными основами индивидуального существования», — пишет он по поводу превращения Грегора Замзы³.

Вне собственной предыстории превращение Грегора действительно выглядит как выражение тотальной зависимости человека от таинственных и неумолимых сил бытия. Однако, обратившись к фрагменту незаконченного Кафкой романа «Свадебные приготовления в деревне», можно отыскать мотивацию зооморфной метаморфозы героя «Превращения». Привлечение данного текста в качестве интерпертанты новеллы подсказывает иную, отличную от изложенной выше логику кафковского гротеска. Причем мотивация эта носит отчетливо психологический характер.

Сами основания для привлечения данного фрагмента в герменевтических целях четко выражены в работе Макса Брода «Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки», где «Свадебные приготовления...» характеризуются как фрагмент, который содержит «бесчисленное множество начатых и не доведенных до конца историй, ситуаций, рассуждений, отличается почти невероятным богатством фантазии, уводящим во все концы света и в тысячу и одну ночь»⁴. Далее Брод напоминает, что в творчестве Кафки «засыпанная обломками (т. е. незавершенными текстами. — О. Т.) территория тысячекратно превышает площадь достроенных памятников... Поэтому для оценки этого исполина [Кафки]... надо учитывать и неоформившееся, оставшееся лишь в замыслах»⁵. По мысли Брода, именно в этом случае «достроенные» автором, но загадочные тексты Кафки обретают более ясные семантические контуры.

Остановимся на содержании незаконченного фрагмента. «Свадебные приготовления в деревне» описывают молодого человека, который на время каникул едет в деревню к невесте и матери, в то же время с трудом преодолевая настойчивое желание прервать

путешествие и вернуться домой в город. Его тяготит страх нового места и необходимость вынужденного общения. Но главная причина — усталость: «Рабан чувствовал себя усталым»⁶. Это первая характеристика героя. Она находит свое развернутое выражение в его внутреннем монологе: «Человек так надрывается на работе в конторе, что потом от усталости и каникулами не может насладиться как следует»⁷. Причем, в понимании Рабана, усталость не дает права на сочувствие, не может быть извинительна и никогда не оправдает в глазах других отказа от исполнения обязанностей: «...никакая работа не дает человеку права требовать, чтобы все обращались с ним любовно, нет, он одинок, он для всех чужой... И пока ты говоришь «человек» вместо «я», это пустяк, и эту историю можно рассказать, но как только ты признаешься себе, что это ты сам, тебя буквально пронзает, и ты в ужасе... но я слишком устал, чтобы все осознать. Я слишком устал даже для того, чтобы без усилия пройти на вокзал, а ведь он близко»⁸.

Понимая, что остаться в городе нельзя, Эдуард Рабан обдумывает возможность спасения, к которой он прибегал «в детстве при всяких опасностях»: «Мне даже не нужно самому ехать в деревню, я пошлю туда тело. Если оно пошатывается, выходя за дверь моей комнаты, то это пошатыванье свидетельствует не о боязни чего-то, а об его, тела, ничтожестве. И это вовсе не волнение, если оно спотыкается на лестнице, если, рыдая, едет в деревню и, плача, ест там свой ужин. Ведь я-то, я-то лежу тем временем в своей постели, гладко укрытый желто-коричневым одеялом, под ветерком, продувающим комнату... У меня, когда я так лежу в постели, фигура какого-то большого жука, жука-олени или майского жука, мне думается... Большая фигура жука, да. Я делал тогда такой вид, словно речь шла о зимней спячке, и прижимал ножки к своему выпуклому туловищу. И я прошепчу несколько слов, это будут указания моему телу, которое у меня еле стоит на ногах и ссутулилось. Скоро я буду готов — оно поклонится, оно пойдет быстро и все наилучшим образом выполнит, а я полежу»⁹.

Обратим внимание на то, что желание превращения в этом фрагменте самым отчетливым образом мотивировано потребностью во сне, отдыхе и защите, а реализацию этой потребности герой свя-

зывает с метаморфозой в существо, способное «впасть в спячку». В мечтах Рабана, таким образом, зооморфная метаморфоза имеет исключительно положительное значение: герой рассматривает превращение в жука как залог спасения и утешения.

Также обратим внимание и на то, что во внутреннем монологе Рабана надежда выспаться связывается не просто с метаморфозой, но с разделением тела и души. Отказаться от исполнения того, что ожидают от него другие, герою представляется невозможным («Меня ведь ждут в деревне»), поэтому единственным выходом из мучительной ситуации становится мечта о раздвоении на «я» и «не-я». «Я» героя отождествляет себя с душой, которая превращается в большого рогатого жука и остается в постели. Та же часть, с которой герой не желает отождествлять себя («не-я», «оно»), ассоциируется с телом, в ничтожестве и обреченности которого герой уверен. А значит, им можно пожертвовать: отправить в дорогу, принудить к исполнению изнуряющих социальных функций, пренебречь его рыданиями, ведь оно все равно «пошатывается» и «еле стоит на ногах». Поэтому пусть «оно пойдет... а я полежу». Еще раз подчеркнем: в данном фрагменте метаморфоза наполняется выраженным позитивным содержанием, с очевидностью подразумевая символику избавления от изнурительных обязанностей.

Возможность освободительной метаморфозы Эдуард Рабан связывает со сном: сон является условием и сферой осуществления метаморфозы. Во сне осуществляется и метаморфоза Грегора Замзы. Но если Рабан только мечтает об освободительной метаморфозе и виртуальному превращению подвергает только душу, то Замза переживает реальное и необратимое обращение. Очевидно, что Замза — двойник Рабана: в основе его превращения лежит та же глубокая усталость, от которой страдал герой «Свадебных приготовлений...». «От этого раннего вставания можно совсем обезуметь. Человек должен выспаться», — думает Замза, фактически цитируя Рабана¹⁰.

Совпадает и мотив страдания героя по причине вынужденности социального поведения: Рабан не может обмануть ожиданий матери и невесты, Замза — надежд родителей и сестры. Впрочем,

и Рабан, и Замза — ипостаси самого автора (известно, что Кафка зашифровывал свое имя в именах своих героев). Но первому автор доверяет мечту, а второго терзает ее осуществлением.

В рамках сделанных наблюдений превращение Грегора Замзы вполне можно рассматривать согласно «детской» логике его двойника, Эдуарда Рабана, как попытку избавления от опасностей и тягот социальной жизни. Однако, в отличие от Рабана, Замза переживает не раздвоение, а п р е в р а щ е н и е: потребности души здесь не отторгают ничтожное тело, а находят свою реализацию в телесной метаморфозе, в результате чего Грегор Замза обретает облик, адекватный душе, страждущей отдыха.

Макс Брод, настаивая на том, что в творчестве Кафки «сквозь отчаяние мерцает нечто позитивное», новеллу «Превращение» из ряда произведений, в которых присутствует хотя бы «крохотный... компонент надежды», исключал: «В “Превращении” его... нет», — писал он¹¹. Однако сопоставление с наброском о Рабана позволяет этот компонент разглядеть, предложив такую трактовку, в рамках которой превращение героя рассматривается не как выражение зависимости человека от неумолимых и непостижимых сил бытия, а как выражение г л у б и н н о й п о т р е б н о с т и в с п а с е н и и и о т д ы х е.

Сюжет при этом имеет трагическое завершение. Но на фоне «Свадебных приготовлений...» его трагическое содержание поворачивается совершенно иной стороной, нежели та, которую принято подчеркивать в исследованиях «Превращения». При рассмотрении «Свадебных приготовлений...» в качестве прецедентной разработки центрального мотива «Превращения» трагизм новеллистического сюжета следует связать вовсе не с тем, что герой превращается в насекомое, будучи жертвой непостижимых и неумолимых высших сил, а с тем, что образ освобождения и отдыха, таинственным образом переместившись из области мечты в действительность, не был осознан героем адекватно его содержанию. Осознать зооморфное превращение в качестве материализации глубинной потребности герой не может. Рабан, кстати, также жалуется: «Я слишком устал, чтобы все осознать». Замза же

слишком устал, чтобы иметь тело, служащее семье, но в то же время им слишком владеют чувства вины и ответственности перед семьей, чтобы принять превращение как освобождение. Очевидно, поэтому Грегор Замза и не пытается осмыслить свое новое состояние: пережив только недоумение, он старается приспособиться к своему животному телу, первоначально вовсе не считая его препятствием для осуществления привычных функций по содержанию семьи. Напомним, что в первые часы после пробуждения он прибегает к сугубо рационалистической трактовке превращения: произошедшее он расценивает как следствие игры воображения, которая, в свою очередь, есть результат хронического недосыпания, а изменение голоса — как «предвестие профессиональной болезни». По этой же причине (невозможность принять превращение как освобождение) герой и не обнаруживает спасительных возможностей своего нового тела. Обретя облик существа, способного «впадать в спячку» и летать, «преодолевая значительные расстояния» (на чем настаивает энтомолог В. Набоков, реконструировавший внешний облик превратившегося Грегора¹², Замза, наоборот, теряет сон и вообще не помышляет о крыльях. Единственное упоминание о сне, похожем на обморок, приходится на вечер первого дня превращения. Впоследствии же Грегор, как неоднократно сообщается, «лежал долгими ночами, не засыпая ни на одно мгновение». То же происходит и в отношении способности летать: Грегор однозначно и с горькой иронией ее отвергает, когда наблюдает за тем, как Грета ищет его, заглядывая под диван: «Ведь где-то, о господи, он должен был находиться, не мог же он улететь!»¹³. Впрочем, данную реплику в оригинальном тексте Кафки можно трактовать вариативно: и как принадлежащую Грете, раздраженно и настороженно ищущей Грегора, и как принадлежащую самому Грегору, размышляющему в этом фрагменте о том, как ему следует перестроить свою жизнь, чтобы своим «тактом» «облегчить семье неприятности».

Итак, превращение героя осуществляется в н е с о з н а т е л ь н ы х м о т и в и р о в о к. Хотя мысль об освобождении и брезжит на периферии его сознания — в качестве «какого-то воспоминания», «охватывавшего его прежде, когда он выглядывал из окна», с

новообретенным обликом она героем не связывается. Превращение, таким образом, является результатом активности бессознательного в попытках избавления от мучительных тягот обыденной жизни. Происходит процесс бессознательной объективации глубинной потребности. Поэтому представляется, что «коренные законы бытия» здесь не «отказали» (Ю. В. Манн), а наоборот, проявили свое действие, будучи обусловлены «теми основаниями, которые сокрыты в человеке» (С. Фараджев).

Но именно сокрыты, не вняты самому человеку: являясь результатом активности бессознательного, превращение не становится, повторим, предметом осмысления. К сокровенному пониманию события герой не способен. Поэтому из потенциально спасительного акта превращение оборачивается кошмаром стыда, жестокой бессонницей и гибелью. Единственный выход, который находит герой, — добровольный уход, выход, прямо противоположный тем возможностям, которые открывало перед ним его превращение. Конечно, смерть его жертвенна («о своей семье он думал с нежностью и любовью. Он... считал, что должен исчезнуть...»). Но вряд ли следует жертву Грегора считать светлой, хриstopодобной*, ведь она свидетельствует о поражении «благородной души» (М. Брод) в ее стремлении к самой себе, из-под власти самоубийственной и большой ответственности перед предавшей его семьей.

В связи с этим следует переосмыслить и распространенную трактовку названия цикла, в который наряду с новеллами «Приговор» и «Исправительная колония» входит «Превращение». Традиционно название цикла «Кары» (*Strafen*) связывается с семантикой наказания свыше. В отношении новеллы о Грегоре Замзе данная семантика и обнаруживается в событии превращения героя в страшное насекомое. Однако в свете предпринятого анализа и с опорой на раннюю незавершенную разработку замысла наказание героя можно связывать не с его метаморфозой, а с тем кошмаром одиночества и стыда, который последовал за метаморфозой, воспринятой героем не в качестве дара, а в качестве непостижимого наказания.

* Распространенное мнение в литературе о «Превращении».

Вина героя — в его отторженности от сокровенного содержания события, в инерции самосознания, ограничивающего собственное существование только повинной заботой о семье.

Такая трактовка вовсе не снимает трагизм новеллы, но акцентирует иной его аспект, нежели тот, который принято выдвигать на первый план, когда герой рассматривается как жертва коренного нарушения законов бытия. В рамках нашей трактовки очевидным становится ф а к т о р в и н ы с а м о г о г е р о я. Вина, о которой идет речь, — это вина перед самим собой, вина, которую Сартр назвал бы «экзистенциальным преступлением». Данную трактовку поддерживает также то, что и другие герои этого цикла (добровольно ложащийся под борону карательной машины офицер и осуществляющий безумный приговор своего отца Георг Бендеманн) в самих себе несут источник своего наказания, как и К., герой романа «Процесс», который вовсе не является абсолютно безвинной жертвой абсурдного судопроизводства.

Итак, незавершенный текст-предшественник обладает мощным герменевтическим потенциалом даже в ситуации отсутствия прямых авторских указаний на взаимосвязанность черного фрагмента неоконченного романа и текста новеллы, написанной несколькими годами позднее. Привлечение данного фрагмента позволяет предложить такой вариант трактовки, в отношении которого вполне возможно настаивать на достаточно высокой степени его адекватности авторскому замыслу.

Еще один аргумент: о связи «Свадебных приготовлений...» с «Превращением» свидетельствует не только общая образность, но и то, что в биографии Кафки эти тексты зарифмованы одной и той же ситуацией — ситуацией размышлений о женитьбе.

«Свадебные приготовления...» Кафка начинает в 1906 г., когда в возрасте 23 лет он по окончании университета становится чиновником страховой компании. На этот период приходится чувство Кафки к неизвестной женщине, в отношении которой он, как свидетельствует его письмо к М. Броду от 19 февраля 1906 г., строит брачные планы, в то же время парадоксально разоблачая перед ней свои недостатки и слабости, о чем говорит выразительная эписто-

лярная цитата, приводимая Бродом: «Если ты меня хоть немножко любишь — то из жалости, мой удел — страх»¹⁴.

Та же ситуация разворачивается и в конце 1912 г., когда Кафка пишет «Превращение», начав работу 17 ноября и завершив ее в ночь на 7 декабря. На этот период приходится начало романа Кафки с Фелицией Бауэр: первое адресованное ей письмо Кафки датировано 20 сентября 1912 г.* В ноябре, т. е. непосредственно в период работы над новеллой «Превращение», Кафка пишет Фелиции многостраничные письма (иногда по два в день), чередуя признания в любви с постоянными жалобами на свою «прискорбную необычность» и «нервические странности». Парадоксальное сочетание демонстрации интереса к Фелиции как спутнице (пока только палестинского путешествия) и предостережения ее от тех опасностей, которые она обретет, согласившись на связь с ним, выявляет себя в самых ранних письмах. Так, уже в первом письме (20 сентября), уговаривая Фелицию «попробовать» его «в каком угодно качестве — дорожного спутника, путеводителя, балласта, тирана», Кафка сообщает ей об особенностях своего «тяжелого характера», а в последующих письмах подробно описывает свое «захудалое здоровье», свою «никчемность», «вечную усталость», постоянную бессонницу, откровенно невротические реакции по поводу задержки ее писем и изматывающий («почти шутовской», по его слову) образ жизни. Эти саморазоблачительные откровения достигают своей кульминации в письме от 8 ноября с сообщением о том, что его «вряд ли хватит для семейной жизни и тем более для отцовства», и обещанием того, что Фелиция в любой

* Обратим внимание на то, что и новелла «Приговор» была написана в самом начале переписки с Фелицией (в ночь на 23 сентября — третью после первого письма к ней). Целый ряд фактов свидетельствует о том, что ее написание также связано с размышлениями Кафки о женитьбе: новелла посвящена Фелиции, упоминаемая в ней невеста героя имеет те же инициалы (на что внимание Фелиции обращает сам Кафка), наконец, именно «из-за невесты», как он скажет позднее (в дневниковой записи от 14 августа 1913 г.), и погибает герой «Приговора».

момент сможет избавиться от него. В письмах от 9 и 11 ноября это обещание укрепляется инициативными попытками разрыва отношений — и это при настойчивом повторении того, как «безгранична [его] нужда [в ней]».

Психоаналитический подтекст диалога Кафки с возлюбленной, его отношение к семье как форме власти и стремление уклониться от зависимостей брака при отчаянной потребности в другом (для «подпитки своего писательства», как выразился Э. Канетти¹⁵), хорошо известны, что освобождает нас от необходимости останавливаться на этом аспекте. Наша задача заключается в том, чтобы обозначить сходство биографической ситуации и ее переживания в период работы Кафки над «Свадебными приготовлениями...» и «Превращением»: и в том и в другом случае коллизия «свадебных приготовлений» (или, во всяком случае, размышлений о них) вызывает у Кафки одну и ту же, как можно судить по его письмам, реакцию. Это реакция, мотивирующая стремление установить такую связь, которая позволила бы другому «просто по-дружески [его] терпеть... на большом расстоянии» (как он пишет Фелиции в письме от 7 ноября). Думается, что переживание, отличающее кафковские размышления о браке, и вызывает в его творчестве один и тот же образ — образ бегства от рисков, обязательств и несвободы, бегства, обретаемого в метаморфозе. Правда, только в новелле «Превращение» этот образ раскрывает свой страшный трагический потенциал, оборачиваясь согласием на исчезновение.

Интересно, что ради замысла «Превращения» Кафка оставляет незаконченным роман «Пропавший без вести», хотя менее чем за неделю до этого он сообщает Фелиции о том, как дорожит этой работой и как важно ему закончить ее: «Это первая относительно большая работа, в которой я — после пятнадцати лет беспросветной, за исключением отдельных мгновений, муки — чувствую себя уютно. Ее надо закончить, Вы, надеюсь, тоже так полагаете, вот почему я и намерен, с Вашего благословения, те крохи времени, которые я мог бы уделить письмам к Вам, письмам по неизбежности слишком приблизительным, ужасно клочковатым, неосмотрительным и

опасным, — переадресовать сейчас этой своей работе, в которой все, по крайней мере до сих пор, откуда бы оно ни исходило, обретает успокоенность и верный путь»¹⁶. Однако столь редкая для Кафки в эмоциональном плане работа (работа, в которой он чувствует себя «уютно» и в которой «все... обретает успокоенность и верный путь»)* 17-го ноября оказывается бесповоротно оставлена ради «Превращения». В письме от 18-го ноября Кафка сообщает Фелиции о том, что он «раздираем» «жгучим желанием продолжить новую ... крайне заманчивую историю», замысел которой заставляет его «вот уже несколько дней и ночей [пребывать] в опасной близости к полной бессоннице»¹⁷, учинив «бурю в его голове». Однако, с другой стороны, история Грегора Замзы характеризуется Кафкой как «безгранично омерзительная» (в письме от 24 ноября), он боится напугать Фелицию ее сюжетом, хотя глубоко страдает своему герою: «Я сейчас слишком мрачен и, наверное, совсем не должен был бы тебе писать. Но герою моей маленькой истории и сегодня опять пришлось ужасно худо, при том что это всего лишь последний этап его теперь уже неизбывных несчастий. С чего же мне особо веселиться?» (в письме от 23 ноября)¹⁸. Очевидно, что Кафка отождествляет себя с героем своей новеллы.

Особое внимание обращает на себя признание из первого от 24 декабря письма**, относящегося к работе над «Превращением»: «Чем больше я пишу, чем больше я от самого себя освобождаюсь, тем, быть может, достойнее и чище я становлюсь для Тебя, хотя, конечно, из меня еще много всего надо исторгнуть»¹⁹. О чем

* Завершив работу над «Превращением», Кафка сетует на то, что новеллу «можно было сработать чище». И далее признается: «Это вечно грызущее меня чувство: что сам я, со всеми силами воплощения, которые я в себе чувствую, независимо от их мощи и долговечности, при более благоприятных жизненных обстоятельствах мог бы справиться более чистой, более убедительную, более выстроенную работу, чем та, что лежит сейчас передо мною». Выразительное свидетельство этого переживания находим также в знаменитой дневниковой записи от 15 ноября 1911 г. о том, как трудно выразить полноту замысла «при записывании».

** На 24 декабря приходится два письма к Фелиции.

идет речь в этом признании? О том «чудовищном мире», который «теснится в голове» и требует отторжения в акте письма, как значится в более позднем дневниковом высказывании Кафки (от 21 июня 1913 г.)? Или речь идет об отторжении той части самого себя, своей личности, которая заставляет его «нагромождать нерешительности» в осуществлении замысла простого человеческого счастья «привязаться к живому бытию другого человека», как он напишет в письме от 16 ноября? Думается, что если рассматривать адресованные Фелиции ноябрьские и декабрьские письма 1912 г. как своего рода автокомментарий к «Превращению», то следует выбрать второе. В этом случае можно предположить, что «освобождение от самого себя» в работе над историей Грегора Замзы означает для ее автора попытку преодоления страха и желания бегства — в демонстрации себе самому чудовищных последствий подобного отступничества.

Недаром в письмах этого периода Кафка постоянно возвращается к теме двойничества собственной натуры. С выразительной настойчивостью эта тема звучит, например, в письме от 21 ноября, в котором, пытаясь искупить очередную попытку разрыва отношений, Кафка прямо ссылается на своего «внутреннего врага»: «Пожалуйста, любимая, прости меня. <...> Я не то чтобы совсем устал, но как-то отупел и отяжелел и совсем не нахожу верных слов. Могу разве что сказать: не покидай меня, останься со мной. А ежели кто-то из врагов моих, сидящих у меня внутри, пошлет тебе такое письмо, как сегодня утром, — не верь ему, а смотри сквозь него прямо мне в сердце»²⁰. Думается, что в «Превращении» Кафкой и предпринята попытка выдворения «внутреннего врага» посредством воплощения его в образе Грегора Замзы — того, кто в бессознательной метаморфозе осуществил сюжет бегства, но утвердиться в праве на него не смог и поплатился за это самым жесточайшим образом.

Такую интерпретацию поддерживает и совпадение целого ряда других мотивов, фигурирующих в «Свадебных приготовлениях...», «Превращении» и письмах к Фелиции. Среди них мотив постели

как «наилучшего прибежища» (как Кафка сформулирует в письме от 27 октября), мотив «вечной усталости», мотив утешительности сна, наконец, мотив бегства от изнуряющих служебных обязанностей. Но именно в «Превращении» система этих мотивов найдет свое кульминационное выражение, запечатлев поражение героя в его попытках в отдыхе и сне преодолеть уязвимость собственного человеческого тела и ужасы повседневной жизни.

Любопытный факт: в письме от 7 декабря, на следующий день после завершения «Превращения», Кафка подробно описывает сон, в котором телесная уязвимость присваивается Фелиции, энергичностью и жизнелюбием которой Кафка до сего момента ревниво восхищался, сетуя на недостаток жизненных сил в себе самом. Все содержание этого сна состоит в описании того, как Кафка преодолевает те препятствия, которые мешают ему просто «по-человечески поговорить» с Фелицией*, почему-то потерявшей зрение. Фелиция в этом сне «скованная, тихая». Самого же себя Кафка видит необычайно энергичным, решительным, сильным, готовым отказаться от условностей, обременяющих общение. Приведем описание этого сновидения с небольшими купюрами:

...Ты была слепая. Берлинский институт слепых организовал для всех пациентов прогулку в деревню, где мы с матерью снимали дачу. Жили мы в деревянном домишке, окна которого врезались мне в память очень отчетливо. Домишко располагался в усадьбе большого, раскинувшегося на пологом склоне поместья. С левого фланга к домику лепилась застекленная терраса, в которой слепых девушек по большей части и разместили. Я знал, что и ты среди них, и в голове моей роились смутные замыслы, как бы так подстроить, чтобы с тобой встретиться и поговорить. Снова и снова выходил я из нашего дома, перешагивал через доску, брошенную перед дверью на мшистую почву вместо порога, и, так тебя и не встретив, в нерешительности плелся назад. <...> Внезапно все это относительное спокойствие кончилось, может, дали сигнал собираться, во всяком случае, всем

* По письмам к Фелиции известно, что Кафка избегал не только встреч, но и разговоров с ней, даже телефонных.

вам надо было уходить. Соответственно и мое решение окрепло, и я побежал вниз по склону, через дверцу, буквально проломленную в стене, ибо мне показалось, что все вы двинетесь именно в этом направлении. Внизу, однако, я наткнулся только на выстроившуюся шеренгу слепых мальчиков во главе с воспитателем. Я походил туда-сюда за их спинами, полагая, что сейчас сюда же подтянется и весь остальной ваш институт и тогда уж я запросто тебя найду и смогу с тобой заговорить. Я, впрочем, уже слишком долго тут задерживался, не догадался и спросить о походном порядке, в котором институт собирается начать передвижение, и растрачивал попусту драгоценное время. <...> Наконец тишина, и прежде царившая вокруг, начала казаться мне подозрительной, и я поинтересовался у воспитателя, почему остальной институт не подходит. И с ужасом услышал в ответ, что отсюда только маленькие мальчики отправляются, тогда как все остальные как раз сейчас покидают поместье через другой, прямо противоположный выход — тот, что наверху, совсем на горе. В утешение он мне еще сказал, вернее, прокричал, потому что я уже бросился бежать как безумный, — что я еще, должно быть, успею, потому что построение слепых девушек, разумеется, требует много времени. И вот неожиданно крутым и ослепительным от жаркого солнца путем я бегу наверх, в гору, вдоль голой крепостной стены. В руке у меня почему-то толстенная книга, австрийский свод законов, тащить которую неудобно и тяжело, но она каким-то образом должна мне помочь с тобой увидаться и наконец-то по-человечески поговорить. По пути мне вдруг приходит в голову, что ты ведь слепая, а значит, мой внешний вид и манеры, по счастью, никак не повлияют на впечатление, которое я должен на тебя произвести. Ввиду этого внезапного соображения я уже начал прикидывать, не выбросить ли этот клятый свод законов, раз он только бесполезная обуза. Наконец я взбираюсь наверх, мчусь к воротам, но оказывается, времени и вправду еще полно, первая пара только-только приближается к portalу входа. Я приготовился, мысленно я уже вижу, как ты подходишь вместе с толпой девушек, скованная, тихая, веки сомкнуты²¹.

Содержание данного сна, как представляется, непосредственно касается идеи выдворения «внутреннего врага», на которого, как на препятствие в контакте с другим, жаловался Кафка в письмах Фелиции. Кажется также, что внутри его пространства это выдворение

(в рамках нашего предположения, связываемое Кафкой с созданием «Превращения», истории о поражении своего двойника) состоялось. Однако «враг» не преминул тут же вернуться, что подтверждается содержанием последующих декабрьских писем к Фелиции, в которых Кафка восстанавливает изначальное распределение ролей. Возвращаясь к жалобам на свое «томное бессилие», «тяжелую и тупую расслабленность», «прискорбную» неспособность «взять и приехать» к Фелиции в Берлин «с самыми недвусмысленными намерениями», Кафка вновь ревниво противопоставляет свое бездеятельное состояние «спрессованной во времени» жизни Фелиции, жизни, как он пишет, «решительного и живого человека». В этом плане, как представляется, проясняется и семантика эпистолярного восклицания, адресованного Фелиции в письме, приходящемся на начало романа с ней: «Преврати же меня в человека, способного на самое обыкновенное». В контексте этого обращения «человеческое» очевидно сопоставляется со способностью к деятельному и сильно-му взаимодействию с обыденностью, что вновь позволяет связать образ зооморфного превращения в творчестве Кафки с выражением потребности и надежды уклониться от тех унижений, которыми чревата обыденная жизнь, но с которыми «живой и решительный» человек вполне способен справляться (или не замечать их).

Обращает на себя внимание и то, что в период мучительных размышлений о браке с Фелицией Кафка неоднократно возвращался мыслями к Грегору Замзе и к Георгу Бендеманну, примеряя к себе как стремление первого избежать тягот и гнета жизни, «забившись в угол», так и решение второго покончить с собой (о чем свидетельствует ряд дневниковых записей 1913—1914 гг.): «выводы для себя самого» (имеется в виду дневниковая запись Кафки от 14 августа 1913 г. «Выводы из “Приговора” для меня самого»)²² он стремится сделать из обеих историй. Возможно, что потребность в «выводах» относительно того, чем для него может обернуться брак, и нашла свое выражение в обращении к замыслу, в «Свадебных приготовлениях» только намеченному, а в «Превращении» получившему свое логическое завершение.

В предпоследнем письме к Фелиции, знаменующем окончание их связи*, Кафка констатирует свое поражение перед лицом внутреннего врага, выяснение отношений с которым, в соответствии с нашим предположением, составляло важнейшее содержание его внутренней жизни и творчества:

Ты знаешь, что во мне борются двое. В том, что лучший из этих двоих принадлежит тебе, я как раз в последние дни сомневаюсь меньше всего. О ходе этой борьбы за истекшие пять лет ты вполне осведомлена моим словом и моим безмолвием, равно как и их сочетанием, осведомлена по большей части на свою беду и муку. <...> Те двое, что борются во мне, вернее, из чьей борьбы я — за малым истерзанным остатком — весь состою, это добрый человек и злой; временами они меняются масками, что запутывает их и без того запутанную борьбу еще больше. <...> И кровь эта вовсе не из моих легких, она из колотых ран, от кинжальных ударов, вернее, от решающего удара одного из этих гладиаторов. Ибо он, этот гладиатор, обрел в моем туберкулезе подмогу, да еще какую, — как ребенок, неожиданно-негаданно ухватившийся за материнскую юбку. Неужели другому все еще мало? Разве кинжальный поединок блистательно не завершен? Ведь сказано же: туберкулез — значит конец. Что же остается тому, второму, ослабевшему и изнемогшему настолько, что ты и не замечаешь его почти, — что остается ему, кроме как приникнуть здесь, в Цюрау, к твоему плечу и вместе с тобой, самой невинностью и чистотой человеческой, в ошеломленном и горестном изумлении воззрится на могучего победителя, который, полагая, что заручился теперь любовью всего человечества или тем, что способно ему эту любовь заменить, начинает вытворять свои гнусные подлости²³.

Однако далее туберкулез в этом письме рассматривается Кафкой не только как выражение внутренней борьбы, но и как «оружие», с помощью которого он продолжает держать оборону против Фелиции. Заканчивая письмо мыслью о том, что в этом оружии он испытывает «крайнюю необходимость», Кафка сопоставляет его с теми «боевыми средствами», которые использовал раньше: физическая неспособ-

* От 30 сентября 1917 г.

ность, работа, скупость, т. е. все те особенности своего «ужасного характера» и слабого тела, посредством разоблачения которых он старался удерживать Фелицию на расстоянии. Думается, что в мире художественного вымысла в качестве такого оружия Кафка испробовал превращение, метаморфозу в существо, способное воспрепятствовать принуждению исключительным образом — посредством разрыва с человеческим началом. Пробу, в художественном мире обернувшуюся трагическим результатом, в реальности завершает смертельная болезнь, осознаваемая как «полное банкротство».

Туберкулез, таким образом, в этом письме парадоксально* фигурирует и как символ поражения в борьбе с внутренним врагом, препятствовавшим контакту с миром, и в то же время как символ сопротивления миру, осознаваемому в качестве внешнего врага²⁴. Очевидно, что олицетворение внешнего врага для Кафки воплотилось в Фелиции — женщине, от которой, по выражению Э. Канетти, для него «исходила угроза образования собственной семьи». Попытка воспрепятствования этой угрозе в варианте радикального бегства и проба последствий последнего и были предприняты Кафкой в «Превращении».

Возвращаясь к незавершенному фрагменту, ставшему источником нашей интерпретации «Превращения», отметим, что его привлечение очевидно обеспечивает трактовку загадочного события новеллы рациональными основаниями. Обращение к «Свадебным приготовлениям...» позволяет вписать «Превращение» в мотивное поле устойчивых образов, проба которых в творчестве Кафки осуществлялась постоянно — и в пространстве художественного творчества, и в пространстве эпистолярного и дневникового письма. С другой стороны, в рамках такой интертекстуальной процедуры мы и незавершенному

* Возможно, в силу этой парадоксальности Э. Канетти не желает верить в искренность кафского образа поединка с внутренним врагом, называя его «лживым и недостойным мифом», не ухватывающим сути внутренних движений, которые происходили в душе писателя. Не будучи дополнен идеей туберкулеза как союзника в борьбе с миром и в бегстве от него, миф о двух воинах действительно выглядит недостаточным.

фрагменту придаем качества с м ы с л о в о й ц е л о с т н о с т и. В свете «достроенного» (по выражению М. Брода) текста незавершенное также проясняет свое смысловое содержание и становится полноправным элементом в системе авторского творчества, а не случайным и потому отброшенным осколком его мысли.

¹ См.: *Турьшьева О. Н.* Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки // Изв. Урал. гос. ун-та. 2003. № 28. Гуманитар. науки. История. Филология. Искусствоведение. Вып. 6. С. 113—132; *Турьшьева О. Н.* «Превращение» Ф. Кафки: логика гротеска // Гротеск в литературе : материалы конф. к 75-летию Ю. В. Манна. М. ; Тверь, 2004. С. 67—71.

² *Кафка Ф.* Превращение / пер. С. Апт. СПб., 2009. С. 104.

³ *Манн Ю. В.* Встреча в лабиринте: Кафка и Гоголь // Вопр. лит. 1999. Вып. 2. С. 165, 166.

⁴ *Брод М.* Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки [Электронный ресурс]. URL: kafka.ru/kritika/read/otchayanie-i-spasenie/7 (дата обращения: 01.06.2012).

⁵ Там же.

⁶ *Кафка Ф.* Свадебные приготовления в деревне // Кафка Ф. Рассказы; Пропавший без вести / пер. С. Апт. Харьков ; М., 1999. С. 85.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 87.

¹⁰ *Кафка Ф.* Превращение. С. 106.

¹¹ *Брод М.* Указ. соч.

¹² *Набоков В. Ф.* Кафка, «Превращение» // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.

¹³ *Кафка Ф.* Превращение. С. 128.

¹⁴ Цит. по: *Давид К.* Франц Кафка. Харьков ; Ростов н/Д, 1998. С. 94.

¹⁵ *Канетти Э.* Другой процесс: Франц Кафка в письмах к Фелице // Иностран. лит. 1993. № 7.

¹⁶ *Кафка Ф.* Письма к Фелиции [Электронный ресурс]. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/kafka_franc/kafka_franc_pisma_k_felicii (дата обращения: 1.06.2012).

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² *Кафка Ф.* Дневники. СПб., 1999. С. 253.

²³ *Кафка Ф.* Письма к Фелиции.

²⁴ *Канетти Э.* Другой процесс. С. 179.

1.7. Поэтика «длящегося восприятия» в художественном дискурсе И. С. Тургенева

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.07

Одним из стилеобразующих признаков тургеневской прозы является механизм внутрискруктурного переключения от внешнего изображения (описания) клирико-философскому погружению в предмет изображения. Этот прием зарождается в романтической поэтике Тургенева, начиная с его ранней переписки, которая, как известно, нередко служила своего рода лабораторией, «экспериментальным участком» формирования художественной манеры писателя¹.

К примеру, небольшой отрывок из письма Н. В. Станкевичу 1840 г.:

Итак, во всем нужен порядок, хоть бы в письме, писанном в полудремотном состоянии. Вид Неаполя неописанно прекрасен — из наших окон — но особенно с замка S. Elmo. Прямо перед нашим домом, на другой стороне залива, стоит Везувий; ни малейшей струи дыма не вьется над его двойной вершиной. По краям полукруглого залива теснятся ряды белых домиков непрерывной цепью до самого Неаполя; там город и гавань, и Кастель-дель-Ово: на высоком зеленом холме стоит замок S. Elmo — почти на середине залива. — Но цвет и блеск моря, серебристого там, где отражается в нем солнце, пересеченного долгими лиловыми полосами немного далее, темно-голубого на небосклоне, его туманное сияние около островов Капри и Нексия — это небо, это благовонье, эта нега...²

Композиционно отрывок складывается из двух внутритекстовых дискурсов, субъектно не дифференцированных, однако маркированных сменой способа речевого высказывания. Первый из них представляет собой пример «аналитического» описания с «подробной и точной пространственной диспозицией» и «внимательной регистрацией деталей»³: *прямо перед нашим домом...; на высоком зеленом холме; почти*

на середине залива. Описание движет интонация перечисления, точная фиксация пространственно-визуальных впечатлений, использование изобразительных эпитетов: *двойная вершина, полукруглый залив, белые домики, высокий зеленый холм*. По мнению В. М. Жирмунского, такой тип «рассудочно-аналитических» описаний характерен в большей степени для художественной манеры Л. Н. Толстого, отличая его прозу от «эмоционально-синтетической» прозы Тургенева⁴.

«Синтетический» характер тургеневского повествования реализуется в переключении из плана «аналитического» описания в план медитативного авторского размышления. Начиная с противительного союза «но», употребление которого объективно не мотивировано (объект изображения не меняется), происходит смена ракурса зрения: от внешнего наблюдения — к внутреннему переживанию. Эта перемена маркируется прежде всего изменением авторской интонации, которая фиксируется ритмически: лексическими и синтаксическими повторами («это небо, это благовонье, эта нега...»), двойными «полуэмоциональными» эпитетами (*долгими лиловыми полосами*), употреблением «парных слов» (*цвет и блеск моря*), увеличением средней длины ритмического ряда за счет понижения плотности его акцентуации. Обилие назывных конструкций — в противовес уверенной двусоставности предшествующего изобразительного описания — создает ощущение недоговоренности, эмоционального потрясения перед невербальным великолепием изображаемой картины. «Лирическая» пунктуация — излюбленное тургеневское многоточие и сугубо авторский знак — двойное тире («—») — чрезвычайно характерный для его писем), открытая вокализация (*о* и *а* в сильных, ударных позициях), облегченная акцентная структура придают отрывку мелодическую плавность, протяжность, воспроизводя характерную тургеневскую манеру интонирования.

В результате рассудочно-визуальная изобразительность предшествующего отрезка сменяется авторской медитацией, объективно-аналитическая манера письма — интонационно-ритмическим курсивом поэтического в ч у в с т в о в а н и я в предмет. Созда-

ется ощущение структурированного, на глазах разворачивающегося переживания, постепенно размыкающего контур предмета и углубляющего перспективу художественного изображения. Благодаря используемому приему эксплицируется своеобразная «складка» восприятия, «разрыв в непрерывности видимого»⁵. Она фиксирует момент разрыва «между зрительным и дискурсивным», когда происходит смена «модальности», режима изображения от «простого, поверхностного видения» — к насыщению «прозаического» (М. Мерло-Понти) контура предмета. В луче направленного авторского внимания картина обретает новое наполнение, событие физического зрения сменяется событием в и з у а л ь н о г о п р о н и к н о в е н и я — эмоционального погружения в изображение. Мгновенное зрительное ощущение разворачивается в потенциальную бесконечность медитативно длящегося восприятия.

Использование этого конструкта является одним из стилевых маркеров, позволяющих дифференцировать различные типы тургеневского письма. Чем доверительнее, интимнее тон переписки, тем чаще используется прием внутривидового расслоения формально единого повествования. Пожалуй, ярче всего эта стилиобразующая тенденция дает о себе знать в ранней переписке с П. Виардо. По словам М. П. Алексева, многие из этих писем «превращались порой в настоящие дневники, исповеди, длинные беседы с отсутствующим другом, полные заветных мыслей, интимных признаний» и «были тем многословнее, чем более рассчитывали на сочувствие и заинтересованность рассказом»⁶.

К примеру, отрывок из письма 1848 г.:

Я сел в небольшую парусную лодку и прокатился по рейду, который очень красив и обширен. ...В течение часа с четвертью, пока продолжалась моя прогулка, прошло два или три ливня, все без ветра; игра красок — до, во время и после дождя — на море представляла собой нечто волшебное. Оно принимало иногда цвет перламутровой китайской туши с синеватыми отливами, потом становилось темно-зеленым благородного тона или светло-синим с золотыми искорками; направо оно было молочно-белым; налево, у скал, темно-серым с

пенистой каймой... и все это изменялось, ежеминутно перемещалось, в зависимости от того, куда я поворачивал голову или как проходили облака (П, т. 1, с. 400).

Или отрывок из письма 1849 г.:

Итак, я в Куртавнеле, под вашим кровом! Мы прибыли сюда вчера вечером, при чудной погоде. Небо было удивительно ясно. Листья на деревьях отливали одновременно металлическим и маслянистым блеском, люцерна казалась завитой под косыми красными лучами солнца. Стая ласточек кружила над розейскою церковью; они поминутно садились на перекладины креста, старательно повертываясь белою грудкой к свету (П, т. 1, с. 413).

Нередко такое эмоциональное погружение сопровождается весьма характерным для Тургенева в той или иной форме эксплицированным самоограничением, создающим ощущение осознанной незавершенности углубляющегося переживания. В упомянутом выше письме Станкевичу автор вынужден призвать самого себя «к порядку», необходимому, на его взгляд, в любом письме, пусть даже «писанном в полудремотном состоянии». Приведенный отрывок завершается характерным тургеньским многоточием и сменяется композиционным эпизодом, выдержанным в совсем иной — фактографической манере: «...На дворцовой площади встретился я с Ефремовым; осмотрели Новый замок, гавань — и пошли обедать. <...> Пообедавши, поехали по железной дороге в Портичи; думали, что Помпеи близко, и ошиблись: Помпеи оттуда — 8 миль. Мы сошли вниз — под землю — посмотреть театр Геркуланума...» и т. д.

Этот конспективный, подчеркнуто лапидарный стиль «отчета» также формируется еще в ранней эпистолярной поэтике Тургенева, начиная с его детских «писем-журналов», представляющих собой своеобразные хроники случившихся за день событий. Однако уже в этих ранних образчиках будущего авторского стиля восходящая к эпистолярной традиции «родственного» письма монотонная интонация перечисления нередко прерывается риторическими вопросами и восклицаниями, насыщается лексическими повторами, литера-

турными реминисценциями, окрашивается то в сентиментальные, то в юмористические тона. Интересно, что всякий раз допущение подобных стилевых «вольностей» сопровождается все тем же призывом «к порядку» и возвращением в русло, санкционированное литературной традицией.

Сосуществование и взаимодействие двух способов передачи художественной мысли является, на наш взгляд, устойчивым признаком художественного дискурса Тургенева, одним из стилевых маркеров гибридной природы тургеньевского повествования. Методологически продуктивной в этой связи представляется высказанная Ю. М. Лотманом мысль о различении потенциально скрытых в естественном языке двух «типов речевой деятельности», определяемых структурой предполагаемой аудитории. Он обозначил эти «структурные потенции» как «язык для других» и «язык для себя»⁷. При всем жанрово-стилевом разнообразии переписки Тургенева можно выявить две основные модели, образующие структурный каркас его эпистолярного стиля. Они определяются степенью доверительности отношений с адресатом и реализуют разные коммуникативные установки автора. Одна из них — «описать, то, что было», «что происходило», «что видел». Подобные письма тяготеют к жанру «отчета» (журнала, хроники, бюллетеня) и отличаются ритмической монотонностью, эмоциональной сдержанностью, лаконизмом, фактографичностью. Другая модель — «рассказать, что думаю по поводу увиденного» либо «выразить, как чувствую, ощущая увиденное». Этот тип письма стилистически маркируется повышенной экспрессивностью, пространностью суждений, обилием живописных «подробностей» и повторов, лирической интонацией и особым способом ритмической организации. Он выявляет глубинный, «мозговой» слой тургеньевского дискурса, обнаруживая внутреннюю тенденцию к скрытой «поэтизации» его прозы.

Проблема поэтической прозы теоретически восходит к разнообразно рефлектируемой в науке концепции гетерогенного повествования. В. М. Жирмунский одним из первых указал на «гибридный» характер «эмоционально-синтетического» стиля

тургеневской прозы, разработав актуальную систему приемов исследования ее ритмической организации⁸. Исследуя литературные формы «смешанного» (или «смещенного») ряда, Ю. Н. Тынянов ввел в научный обиход существенное с точки зрения рассматриваемой проблемы понятие «эквивалентов» — гетерогенных (отличных по структуре) текстовых элементов, внедренных в гомогенную конструкцию «мотивированного», «согласованного» текста и динамизирующих его «развивающуюся форму»⁹. Ю. М. Лотман, анализируя природу «промежуточных», «пограничных» форм, разрабатывал идею поэтических «минус-приемов» — системы «последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов», входящих в «материю структуры» прозаического произведения и воспринимаемых только на фоне поэзии и в соотнесенности с ней¹⁰. М. М. Бахтин, создавая типологию «гибридных конструкций», диалогически расслаивающих романное повествование, учитывал возможность включения «прямой авторской интенции» или поэтически «полносмысленного» «вводного жанра», существенно влияющего иногда на «конструкцию романного целого»¹¹.

Не вступая в открытый диалог, идеи русских ученых коррелируют с базовыми понятиями европейского постструктуралистского дискурса — концепцией *différance* Ж. Деррида, рассматривающего текст как «нескончаемую цепочку различений», «разнесений», как бесконечное «движение», «развертывание различий»¹², или размышлениями Р. Барта о «разъединении» и «катализации» как способе развертывания нелинейного повествования¹³. Отсутствие прямого диалога двух эпистемологических систем объясняется не только исторически сложившейся в XX в. ситуацией идеологического отчуждения. Нередко причины взаимонепонимания связаны с отсутствием адекватных переводов, позволяющих обнаружить, насколько, скажем, «тыняновская идея эквивалента служит своеобразной русской версией *différance*»¹⁴, а концепция поэтических минус-приемов соотносима с постструктуралистской идеей «спящих», «остаточных смыслов». Это, однако, не отменяет факта существования транснационального поля научной рефлексии, связанной с исследованием

проблемы внутреннего расслоения гомогенного повествования «вторжением гетерогенного в самотождественное»¹⁵.

При всем разнообразии подходов и терминологического оснащения речь идет об особом рода внутритекстовых движениях, размыкающих, расслаивающих линейность повествования и активизирующих «вертикальные», функциональные связи структурной иерархии текста. Рассматриваемый механизм внутрискруктурного переключения является, на наш взгляд, вариантом такого динамизирующего приема. «Внедряемый» с его помощью режим эмоционального погружения в изображение можно рассматривать как поэтический «эквивалент», размыкающий «согласованный» принцип прозаической структуры и нарушающий «автоматизм» объективного способа передачи художественной мысли. Представляя собой структурно «несогласованный» элемент конструкции, он эксплицирует индивидуальные черты художественной манеры Тургенева, способствуя выявлению внутренней противоречивости его творческого мышления.

Особенно ощутимо следы этих противоречий дают о себе знать в период сознательного освоения Тургеневым новой («объективной») манеры письма. На рубеже 1840—1850 гг. наметившееся в ранней поэтике внутреннее «двуязычие» становится предметом его острой творческой рефлексии: «Надобно... раскланяться навсегда со старой манерой», — пишет он в известном письме к П. В. Анненкову в марте 1852 г., сообщая о своем решительном желании «пойти другой дорогой» — дорогой «простой, ясной» прозы (П, т. 2, с. 155). Однако уже здесь звучит сомнение по поводу возможности подобной перемены: «Но вот вопрос: способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному? Дадутся ли мне простые, ясные линии...». Желая придать «однозвучность» своему «внутреннему существу», Тургенев стремится избавиться от «сочинительства» (П, т. 2, с. 213, 217), последовательно освобождаясь от любых рецидивов поэтического в своей прозе (элементов речевой метризации, многоступенчатых эпитетов, повторов, инверсий, метафор и т. д.). Однако формальное «преображение» не отменяет внутренних противоречий: «Поломать себя, сбросить с себя разные дрязги, которые большею частью сам

тщательно на себя накладываешь — как масло на хлеб — можно; переменить себя нельзя (здесь и далее разрядка наша. — *О. Ч.*)» (П, т. 2, с. 207). Летом 1853 г., расстроенный резким отзывом В. П. Боткина о первой части своего неудавшегося романа «Два поколения», Тургенев пишет П. В. Анненкову: «Я чувствую, что он жалеет мою прежнюю манеру, от которой я решительно отстал и к которой не хочу и не могу возвращаться — мне ее недостатки глаза режут — но это еще не доказывает мне, что я могу себе завоевать другую манеру, более дельную и верную, я могу остаться — между той и другой» (П, т. 2, с. 246).

Несмотря на все усилия, двойственность «внутреннего существа» автора дает о себе знать и в зрелых формах классического тургеневского романа. Романы Тургенева, согласно общепринятым воззрениям, представляют собой вершину его «объективного» творчества, воплощая «новую», антипоэтическую манеру повествования. Однако и в них (в ином процентном соотношении, конечно) можно реконструировать динамическое «двуязычие» тургеневского дискурса. Тенденция к внутривидовому расслоению в романной прозе Тургенева обнаруживается не столь явно и последовательно, как в его романтической переписке или, к примеру, в лирико-философских повестях 1850-х гг. Однако прочитанное на их фоне «объективное» тургеневское творчество обнаруживает ту же самую скрытую тенденцию к внутреннему расслоению внешне «самотождественной» конструкции.

Рассматриваемый механизм внутривидового переключения речестилевых регистров нередко служит повествовательным маркером такого расслоения, одним из знаков поэтической тайнописи Тургенева-романиста. Его факультативное использование динамизирует гомогенное романное повествование, фиксируя моменты углубленного авторского внимания, эмоционального сочувствия персонажу или ситуации. К примеру, отрывок из главы 1 «Отцов и детей»: «Николай Петрович поник головой и начал глядеть на ветхие ступеньки крылечка: крупный пестрый цыпленок степенно расхаживал по ним, крепко стуча своими большими желтыми ногами;

запачканная кошка недружелюбно посматривала на него, жеманно прикорнув на перила. Солнце пекло; из полутемных сеней постоялого дворика несло запахом теплого ржаного хлеба. Замечтался наш Николай Петрович» (С, т. 7, с. 10). Изменение ритмического рисунка ослабляет динамику романной событийности, исподволь расслаивает единое сюжетное действие. Использование составного глагольного сказуемого *начал глядеть* эксплицирует процесс длящегося, пролонгированного восприятия, фиксирует смену ракурсов изображения от аналитического описания к зрительной медитации. Процесс визуального погружения оказывается незавершенным, оборванным внешним вторжением: «Толстый сизый голубь прилетел на дорогу и поспешно отправился пить в лужицу возле колодца. Николай Петрович стал глядеть на него, а ухо его уже ловило стук приближающихся колес...». Обрывающее эпизод финальное многоточие является характерным пунктуационным маркером, графически завершающим потенциально незавершенное переживание.

При всей своей факультативности этот прием достаточно последовательно используется в тексте романа. Возникая в зоне героя, характерный перебой ритма одновременно фиксирует подключение авторской интонации, расслаивающей гомогенность повествовательной конструкции, придавая ей новый смысл, «новый акцент» (по терминологии М. М. Бахтина).

К примеру, динамический пейзаж главы 3, состоящий из двух композиционных эпизодов и включенный в зону восприятия Аркадия:

«Жаль леса», — заметил Аркадий и стал глядеть кругом. Места, по которым они проезжали, не могли назваться живописными. Поля, все поля, тянулись вплоть до самого небосклона, то слегка вздымаясь, то опускаясь снова; кое-где виднелись небольшие леса, и, усеянные редким и низким кустарником, вились овраги, напоминая глазу их собственное изображение на старинных планах екатерининского времени. Попадались и речки с обрытыми берегами, и крошечные пруды с худыми плотинами, и деревеньки с низкими избенками под темными,

часто до половины разметанными крышами, и покривившиеся молитильные сарайчики с плетеными из хвороста стенами и зевающими воротницами возле опустелых гумен, и церкви, то кирпичные с отвалившейся кое-где штукатуркой, то деревянные с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами. Сердце Аркадия понемногу сжималось (С, т. 7, с. 15—16).

Нагнетение параллельных синтаксических конструкций, лексических повторов, звуковых подхватываний создает ощущение ассоциативного разрастания, ритмической «воронки», втягивающей все большее количество деталей и углубляющей перспективу восприятия. Эмоциональное разрастание изображения достигает своего пика во второй части эпизода, которая заметно дистанцирована от персонажа, объективирована началом нового абзаца, характерным многоточием:

Так размышлял Аркадий... а пока он размышлял, весна брала свое. Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, все — деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибицы то кричали, виясь над низменными лугами, то молча перебегали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени еще низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых ее волнах. Аркадий глядел, глядел, и, понемногу ослабевая, исчезали его размышления...

Несмотря на то, что в финале эпизода происходит возвращение в субъектную сферу героя, смена ракурсов изображения, зафиксированная использованием характерного речестилевого конструкта, придает отрывку внутреннюю полифоничность, образуя своеобразный контрапункт голосов автора и героя.

То же происходит и в главе 11, в описании вечернего сада, включенном в сферу восприятия Николая Петровича:

И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не почувствовать природе. Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую

осиновую рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи; он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки (С, т. 7, с. 54—55).

Помимо вышеперечисленных лексико-синтаксических приемов, в данном отрывке смена планов маркируется почти дословным цитированием выдержки из письма самого Тургенева к С. Т. Аксакову, написанного в мае 1853 г.: «...Солнечные лучи забирались со своей стороны в глубь леса и обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен; а листва их почти синела — и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей» (П, т. 2, 230—231).

Неоднократно отмеченное исследователями наличие подобных эпистолярных переключек — лишь наиболее очевидное проявление гетерогенной природы тургеньской прозы. Общая конститутивная тенденция к внутривидовому расслоению гомогенного повествования многообразно манифестирована в прозе Тургенева в виде разнообразных г и б р и д н ы х к о н с т р у к ц и й, каждая из которых, по мысли М. М. Бахтина, является своеобразной формой объективного «преломления» в той или иной мере «полнозначных» авторских интенций: «Разноречивость, расслоенность языка у Тургенева служит существеннейшим стилистическим фактором», с помощью которого «он оркеструет свою авторскую правду», и «мы отчетливо ощущаем разную степень присутствия автора и его последней смысловой инстанции в разных моментах его языка»¹⁶.

Иногда использование динамизирующего приема редуцировано до минимума, являет собой скорее след знака, нежели повествовательную конструкцию: «Вот наконец показалась высокая крыша знакомого дома... “Что я делаю? — мелькнуло вдруг в голове Аркадия. — Да ведь не вернуться же!” Тройка дружно мчалась; ямщик гикал и свистал. Вот уже мостик загремел под копытами и колесами, вот уже надвинулась аллея стриженных елок... Розовое женское платье

мелькнуло в темной зелени, молодое лицо выглянуло из-под легкой бахромы зонтика... Он узнал Катю, и она его узнала» (С, т. 7, с. 133). Динамическое расслоение повествования разворачивается тогда во «внутриатомных» (термин М. М. Бахтина) слоях художественной структуры: «Раздел проходит в пределах одного синтаксического целого, часто — в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам...»¹⁷:

И Аркадий и Катя молчали; он держал в руках полураскрытую книгу, а она выбирала из корзинки оставшиеся в ней крошки белого хлеба и бросала их небольшой семейке воробьев, которые, с свойственной им трусливою дерзостью, прыгали и чирикали у самых ее ног. Слабый ветер, шевеля в листьях ясеня, тихонько двигал взад и вперед, и по темной дорожке, и по желтой спине Фифи, бледно-золотые пятна света; ровная тень обливала Аркадия и Катю; только изредка в ее волосах зажигалась яркая полоска. Они молчали оба; но именно в том, как они молчали, как они сидели рядом, сказывалось доверчивое сближение (С, т. 7, с. 154—155);

Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдаленных уголков России. Как почти все наши кладбища, оно являет вид печальный: окружающие его канавы давно заросли; серые деревянные кресты поникли и гниют под своими когда-то крашеными крышами; каменные плиты все сдвинуты, словно кто их подталкивает снизу; два-три ошипанных дерева едва дают скудную тень; овцы безвозбранно бродят по могилам... Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре. Железная ограда ее окружает; две молодые елки посажены по обоим ее концам: Евгений Базаров похоронен в этой могиле (С, т. 7, с. 187—188).

Сквозное прочтение придает факультативно используемой конструкции статус устойчиво повторяющегося приема, семантика которого становится очевидной лишь при взаимосоотнесении разрозненных элементов. Всякий раз характерная смена речестиле-

вых регистров свидетельствует об опосредованном подключении «полносмысленной» авторской интенции — особом способе «со-чувственно-эмоционального» авторского проживания ситуации, поэтически размыкающем видимые контуры романной событийности. И всякий раз устойчивый набор лексико-синтаксических, интонационно-ритмических, пунктуационных маркеров эксплицирует вынужденную *н е з а в е р ш е н н о с т ь*, а точнее, принципиальную *н е з а в е р ш и м о с т ь* уводящего в бесконечность медитативного переживания.

Семантика знака уходит корнями в глубинные пласты тургеневской онтологии, отражая свойственное ему состояние пристального «всматривания», «подслушивания»¹⁸ таинственной жизни окружающего мира: «Я провел более четырех часов в лесу, — печальный, растроганный, внимательный, поглощающий и поглощенный. Странное впечатление природа производит на человека, когда он один...» (П, т. 1, с. 391); «Я только что прогулялся по парку. Ночь прекрасная, звезд невероятное количество. Крупные звезды, которые светятся голубым светом и как будто мигают, красиво окаймляют вершины тополей, между тем как, луна просвечивает сквозь черные ветви» (П, т. 1, с. 424—425). Этот своеобразный ракурс — *с к в о з ь* видимую предметность мира к беспредельности мироздания — весьма характерен для романтической поэтики Тургенева: «Описание, о котором я говорю, воскресило в моей памяти обсаженную тополями дорогу вдоль парка... я вновь видел золотистую листву на фоне светло-голубого неба...» (П, т. 1, с. 388); «Было одно прелестное мгновение: мы находились у дуба слева; я поднял глаза, он был освещен снизу, так как солнце было еще очень низко. Это было очень красиво и очень своеобразно и продолжалось всего одно мгновение... Вообще я нахожу, что в освещенных снизу деревьях есть нечто фантастическое и таинственное, что действует на воображение. Вот почему я очень люблю иллюминации в садах» (П, т. 1, с. 416); «Двойная дуга огней на мосту, отражаясь в воде,

всегда производит на меня какое-то странное впечатление...» (П, т. 1, с. 398).

Эти ощущения взаимоотраженного, предметно явленного романтического «двоемирия» мгновенны, неуловимы, нередко сознательно ограничены то беглым авторским замечанием («Но довольно, однако, говорить о деревьях» — П, т. 1, с. 416); то лирическим многоточием («Помните, как мы смотрели сквозь золотистую листву осин на небо, такое чистое в тот день?.. Вы помните... Ах! но я никогда не кончу, если начну говорить обо всем этом» — П, т. 1, с. 376). А иногда мгновенное визуальное впечатление разворачивается в лирико-философский дискурс:

Я без волнения не могу видеть, как ветка, покрытая молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывается на фоне голубого неба — но почему? Да, почему? Не из-за контраста ли между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна погибнуть, но которую какая-то великодушная сила оживляет и окрашивает, и этой вечной и пустой беспредельностью, этим небом, которое только благодаря земле такое синее и лучезарное? <...> Ах, я не выношу неба, — но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее скоротечную красоту, — все это я обожаю. Что до меня — я прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая блестящею и влажною лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длинные сверкающие капли воды, которые медленно падают с морды неподвижно стоящей коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено, — предпочту всему тому, что херувимы, “эти прославленные парящие лики”, могут увидеть в небесах... (П, т. 1, с. 391—392).

Двойная проекция творческого зрения — тревожный, настойчивый интерес к «пустой беспредельности» неба и спасительная «прикованность» к «скоротечной красоте» земной жизни — составляет одну из доминант творческой личности Тургенева и важную предпосылку с т р у к т у р н о г о д в у з ы ч и я его художественного дискурса. Рассматриваемый механизм речестилевого расслоения является одним из знаков, эксплицирующих характерную струк-

турную особенность авторского мышления: мгновенную лирическую универсализацию художественной мысли, вызванную порой самым незначительным чувственным впечатлением, и постоянное внутреннее самоограничение, рефлексию по поводу собственных ощущений. Она, по мысли Тургенева, «появляется как раз в тот миг, когда природа овладевает человеком, — тогда узнаешь с в о и п р е д е л ы » (П, т. 1, с. 352). И лирический универсализм мировосприятия, и ощущение своих «пределов» структурированы в гетерогенном дискурсе тургеньевской прозы, включая зрелые формы классического тургеньевского романа.

¹ *Алексеев М. П.* Письма И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1978 (Соч. : в 12 т. Письма : в 18 т.). Т. 1. С. 9—116.

² *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений : в 30 т. М., 1978. Соч. : в 12 т. Письма : в 18 т. Письма. Т. 1. С. 148. Далее произведения Тургенева цитируются по этому изданию с указанием по тексту: С (сочинения) или П — письма с указанием номера тома и страницы в круглых скобках.

³ *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 53—54.

⁴ Там же.

⁵ *Петровская Е. В.* Теория образа. М., 2012. С. 48—76.

⁶ *Алексеев М. П.* Письма И. С. Тургенева. С. 21—22.

⁷ *Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. С. 161—163.

⁸ См.: *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики...

⁹ *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 2010. С. 13—32.

¹⁰ См.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 35—44.

¹¹ *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 113—144.

¹² *Деррида Ж.* Позиции / пер. с фр. В. В. Библихина. М., 2007. С. 19—23.

¹³ *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2000. С. 226—228.

¹⁴ *Петровская Е. В.* Теория образа. С. 149.

¹⁵ Там же. С. 168.

¹⁶ *Бахтин М. М.* Слово в романе. С. 129.

¹⁷ Там же. С. 118.

¹⁸ См.: *Зайцев Б. К.* Жизнь Тургенева : лит. биография. М., 1998. С. 94—95.

1.8. Литературная критика как завершение незавершенного

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.08

Попытка теоретической рефлексии понятия (не)завершенности неизбежно приводит исследователей к необходимости прояснить его соотносительность с понятиями «нон-финито», «(не)досказанность», «(не)определенность», «открытая форма», «открытая структура», «(не)законченность», «целостность»¹. Не ставя перед собой задачу уточнения дефиниций, заметим, что феномен незавершенности, как правило, осмысливается либо как осознанный прием (в работах П. А. Гринцера, Р. Адамс, Ю. Борева и др.), либо как сущностное свойство произведения искусства, акта творчества (У. Эко, С. Фиш). Для исследования литературной критики как деятельности по завершению незавершенного актуален второй путь. Мы понимаем литературно-критическую деятельность как деятельность смыслополагающую, восполняющую и в этом смысле завершающую.

Что представляет собой категория завершения применительно к литературной критике? Как описать возможные типы литературно-критического завершения? Теоретическими допущениями для нас будут следующие утверждения: непрочитанное произведение не существует; текст порождает множество прочтений; интерпретация — деятельность не столько смысловывявляющая, сколько смыслополагающая; интерпретация — это ответ на вопрос, в том числе «вопрос эпохи»; интерпретацию определяют гносеологические и коммуникативные установки, специфические для каждого историко-культурного периода; литературно-критическая деятельность — это деятельность прагматически ориентированная.

1.8.1. Интерпретация как завершение

Мысль о том, что художественное произведение обретает завершенность лишь в момент его восприятия читателем, стала уже

очевидной в литературоведении. Это произошло во многом благодаря рецептивной эстетике и последовавшим эмпирическим описаниям реальных практик смыслопорождения реципиентами разных социальных и возрастных групп (З. Холланд, Д. Блейх, Дж. Рэдуэй и др.). Однако еще А. Горнфельд в своей статье «О толковании художественного произведения» (1912) утверждал, что произведение можно считать в полном смысле *о к о н ч е н н ы м* (выделено нами. — *Ю. Г.*) лишь тогда, когда оно соприкасается с читательской аудиторией, что «...образы, созданные художником, остаются неподвижными... формами, которые сменяющиеся поколения читателей заполняют новым содержанием, новым смыслом»². Спустя почти 60 лет Стэнли Фиш сделает более радикальное заявление о том, что чтение и есть сам текст³, а литература — последовательность событий, разворачивающихся в сознании читателя. Сознание читателя создает и сам текст, и реакцию на него. В этом смысле смыслопорождающая сила сознания читателя завершает текст.

Смыслопорождение как «прибавление к наличному» понятийно схватывается Р. Ингарденом в слове «конкретизация», Я. Мукажовским — в слове «реконструкция», у М. Бахтина это «ответ на вопрос», у Г. Гадамера — «аппликация», у Х.-Р. Яусса — «выстраивание смысла». Всякий раз имеется в виду акт сотворчества, в ходе которого воспринимаемый текст дополняется/восполняется читателем, в некоторых случаях подвергается изменениям и искажениям (М. Мерло-Понти фиксирует этот момент в своей концепции непрямого характера смысла, утверждая, что всякое смыслопорождение происходит как отклонение, деформация).

В каком смысле тогда можно говорить о воспринимаемом тексте как о незавершенном? Применяя обратную логику рецептивистов-феноменологов, можно предположить, что любой текст принципиально не завершен, поскольку включает потенции смысла. В его структуре имеют место лакуны («участки неопределенности», «пустые места» — в терминологии Р. Ингардена, В. Изера), т. е. пространства, которые стимулируют художественное воображение реципиента и благодаря которым произведение бесконечно долго

способно сохранять эстетически открытый характер и порождать множество интерпретаций.

Фундаментальное философское объяснение феномена смыслопорождения дает онтологическая герменевтика, утверждающая онтологическую природу смысла. Интерпретация понимается здесь как способ бытия, непрерывный процесс понимания и самопонимания. В этом смысле незавершенность, неполнота знания о бытии и о себе — единственно возможная модель существования. В таком случае литературно-критическая деятельность парадоксальна по своей природе. Она сама есть свидетельство принципиальной незавершенности познания и одновременно каждая интерпретация прагматически претендует на единственность/общезначимость, а следовательно, на завершенность.

В соответствии с логикой неклассической (онтологической) герменевтики в акте понимания/интерпретации происходит мгновенное прозрение истины бытия; читатель (литературный критик) может быть осмыслен как *Dasein*, для которого художественное произведение (литературное явление) — часть «сущего», то материальное, что до интерпретации не отмечено бытийственностью, но открыто для интерпретаций. Художественное произведение как воплощенный вариант понимания бытия, найденный смысл, не будучи воспринятым, оказывается частью неактуализированного в сознании бытия («сущим»). В процессе интерпретации оно онтологизируется, открывается.

Литературная критика длит смыслы, обращаясь к читателю и преодолевая неизбежное превращение чужого опыта понимания в сущее. Она завершает потенциально открытое.

В то же время завершение как интерпретация в литературной критике — всегда акт, связанный с феноменом власти. Носителем власти, подчиняющимся может стать любой компонент структуры критической деятельности (автор, критик, текст, читатель). В зависимости от этого различаются несколько типов завершения, которым будет свойственна разная степень свободы смыслопорождения.

Интерпретация, полагающая власть текста / автора, — имеющий свою традицию в критике вид интерпретации, особенно актуальный в 1990-е гг., когда образ критика и модель самой критики выстраиваются в противоположность авторитарному (властному) типу чтения, оценивания и презентации суждения. С. Костырко отмечает: задача современной критики — «анализ составных нынешнего литературного процесса. <...> ...Критик помогает максимально приблизиться к тому, что содержит литература и только»⁴. В. Новиков высказывает похожее замечание: «Нашему брату критику придется отказаться от судейской мантии, от претензии на непогрешимость приговоров <...> Выход единственный: следовать своей версии новой литературы, своей отрефлексированной духовно-философской и общественной концепции, своему пониманию читательских запросов»⁵. Оба метакритических суждения демонстрируют типичное для критики 1990-х гг. стремление нейтрализовать властную позицию критика-судьи, актуализируя иную — позицию критика-наблюдателя. О необходимости следования за текстом пишет С. Костырко, полагая, что критику следует «исходить не из общественно-политического контекста, а из заданного самим произведением круга тем и уровня их осмысления», поскольку «литература изначально больше и выше критики»⁶. Сходную позицию в вопросе о функции критики занимают О. Славникова, Е. Иваницкая, К. Анкудинов, Н. Иванова.

Рассмотрим, как именно осуществляется интерпретация, «зависимая от текста», на примере статьи С. Костырко «От первого лица. Три профиля на фоне поколения»⁷. Текстцентричная позиция критика в данной статье не провозглашается, однако и сам ход интерпретации, и ракурс видения текста, и речевое воплощение суждений (далее мы выделим ряд слов, которые могут быть осмыслены как индексы значимой для автора установки на зависимость от текста) позволяют ее реконструировать. Костырко избегает описания собственных ощущений от прочитанного. Это не случайно: сфера ощущений потенциально слишком свободна,

порождает смыслы, напрямую не коррелирующие с текстом, переносит акцент с текста на самого критика. Если в статье и встречается описание впечатления от прочитанного, то с обязательным указанием на то, что они порождены конкретным образом, являются осознанной установкой писателя, который предполагал и создавал эффект «заражения» эмоцией. Те же указания сопровождают суждения критика по поводу прочитанного: «Некоторая горделивость, с которой подчеркивается, что мы — изгои, невольно наводит на мысль, что такое место “вне литературной иерархии” — с этой же иерархией себя, по сути, и соотносит» (авторская горделивая самоидентичность «наводит на мысль»); «И наконец, попутные, как бы скупые и небрежные, упоминания некоторых престижных атрибутов их нынешней жизни <...> заставляют — тут уж куда не денешься — сделать заключение о возникновении нового литературного истеблишмента, или, говоря старым языком, номенклатуры со своим стилем жизни» (упоминаемые атрибуты современной жизни «заставляют» сделать вывод). Обратим внимание на пример, казалось бы, недопустимой «вольности» текстоориентированного критика: «...Если же отнестись к повести как к сырому материалу, как к человеческому документу, можно попробовать самим продолжить размышления автора». Опасного дистанцирования от текста, впрочем, не происходит благодаря уточнению критика: «На это (желание продолжить размышления автора. — Ю. Г.) провоцирует текст». Текст содержит не только лакуны, но ресурсы их заполнения, которые провоцируют к рефлексии и задают своего рода «программу» этой рефлексии. Показательно, что обещанного «продолжения размышлений автора» в статье Костырко мы не обнаружим. Уточняются лишь интонация «мускульного напряжения», которая предшествует выводу автора о литературе как личном деле и мешает ему (выводу) прозвучать непринужденно; предполагаются причины этого напряжения. Критик размышляет не о самой проблеме ложной/истинной самоидентичности поколения С. Гандлевского, а о причинах стилистического и интонационного сбоя в тексте автора.

Вместо реконструкции собственной рецепции С. Костырко последовательно реконструирует творческий акт, авторские интенции, эмоции*, каждый раз апеллируя к тексту как авторитетному источнику смыслов. По сути, реконструкция авторского мироощущения с опорой на текст и есть интерпретация для критика. Так, определяя пафос прозы Дидурова как ностальгический без идеализирующей тоски, Костырко вербализирует авторское ощущение жизни и времени, снимая его художественное воплощение, но проговаривая изначальное, породившее текст: «Та жизнь была жесткой, порой — жестокой, и жестокой непомерно. Но она же, та жизнь, не только ломала. Она и выпрямляла — избавляла от иллюзий, от инфантильности, показывала, что почем». Завершение здесь — договаривание за автора, прояснение.

Лакуны в виде напрямую не сформулированных автором «ответов» заполняются (завершаются) с обязательным объяснением носителей «запакованных» смыслов. Так, интерпретируя смысл подзаголовка повести Гандлевского («История болезни») как знак того, что в жизни повествователя и его круга присутствует «тайное неблагополучие, нездоровье и необходимость его преодоления», Костырко уточняет, что этот смысл, во-первых, растворен в авторской интонации, во-вторых, порождается «определенной сориентированностью материала». Властью порождения смыслов обладает именно текст, в этом смысле он завершает сам себя, ограничивая свободу рецепции. Повторимся, подобная власть текста осознается критиком как наиболее естественный и продуктивный способ понимания текста/автора.

И н т е р п р е т а ц и я , п о л а г а ю щ а я в л а с т ь ч и т а т е л я , — традиция, также имеющая место в истории критики. Более того, публицистичность, тенденциозность прочтения художественного текста — специфическая черта именно

* Начиная свой третий портрет (о «Письмах из Америки» С. Буркова), Костырко не случайно уточняет: «Но меня сейчас интересует не столько то, что увидел Бурков, сколько он сам». Как и в предшествующих двух портретах, критика будет интересовать автора как авторитетная для него инстанция смысла.

русской критики. О продуктивности такого взгляда на текст пишет И. Роднянская. В своей «реплике» (авторское определение жанра) на статью С. Костырко она замечает: «Литература с прописной буквы, за которой надо “идти” и которую нельзя “учить”, — такое же фиктивное, контрабандное олицетворение, как Природа в системах позитивистов прошлого века»⁸. Для И. Роднянской принципиально, что критик должен представлять от убеждений, ценностей, иметь «смысловую предпосылку, то якобы предвзятое а priori». Схожие утверждения принадлежат С. Чупринину, Л. Лазареву. «Критика от убеждений» обладает мощной завершающей силой, усиленной прагматической воздействующей целью. Как правило, подобные критические суждения претендуют на общезначимость, окончательность и в этом смысле абсолютную завершенность.

«Патриотическая» критика — образец интерпретации с доминирующей позицией критика, выступающего от идеи. Четко выявляемая, декларируемая идеологическая позиция «Нашего современника», «Москвы», которая может быть осмыслена как сверхидея публикуемых здесь текстов, образует ту «сетку значений», которую набрасывает журнал на действительность, а следовательно, литературная критика — на литературную действительность. Объединяющей идеей становится национальная идея, которая осмысливается в русле православия. Русскость как одна из центральных идеологем «патриотических» журналов формирует свое поле значений с центром и периферией. Литературная критика 1990-х гг. позволяет реконструировать это поле. В центре находятся категории, в смысловом отношении близкие, чаще всего используемые как синонимы: русскость — народность — патриотизм.

Рассмотрим, как «работают» названные идейные категории в процессе «завершения» литературных текстов. Задача К. Мяло, автора статьи «Мертвых проклятья», — доказать, что роман В. Астафьева «Прокляты и убиты» — текст, чуждый читателю-патриоту в идеологическом плане (о художественных

достоинствах/недостатках в статье не упоминается)⁹. Критик использует тактику дискредитации, разоблачения враждебного: объясняет факт коллективного письма ветеранов американскому президенту спланированной «политическими игроками» стратегией уничтожения духовности русского народа; пишет о символической утрате Победы в сознании русского человека как результате спровоцированных преступной властью вопросов о ее (победы) цене, сомнений; рисует образ русского народа, осмеиваемого Западом: «Ошеломленный, а затем брезгливо улыбающийся “цивилизованный мир” увидел небывалое дотоле зрелище: великий народ-победитель упоенно и остервенело растаптывающим свою собственную Победу»¹⁰. Роман В. Астафьева видится К. Мяло «отлитой в чеканную формулу» разрушительной идеологической тенденцией, ставшей русофобским «символом изменения общенациональной памяти о войне и Победе»¹¹. Критиком акцентируется зависимость писателя от разрушительной стратегии власти. Прагматический эффект очевиден: как и идеология власти, направленная, по мнению критика, на духовное уничтожение русской нации, не приемлема для народа, не приемлем для него и роман В. Астафьева, написанный в русле этой идеологии. Составной частью тактики является последовательное выведение в тексте статьи альтернативной, «своей» идеи патриотизма. Ее авторитет повышается критиком посредством сближения с древней литературой. Вневременность этических категорий почитания павших, благодарной памяти, присущей русским, дается как контраст преходящим, по мысли критика, конкретно-историческим ценностям в романе В. Астафьева. Подобный тип реализации стратегии отвержения присутствует в работах П. Ткаченко «“Входите тесными вратами...” Военная литература в изменяющемся мире»¹², «Крещение без креста»¹³, Ф. Быкова «Глотать, не подумав, опасно. Некоторые размышления о современном детективе»¹⁴. П. Ткаченко предваряет размышления о двух ветвях современной военной прозы обращением к полю идеологии, в котором вычленяет стратегию власти, направлен-

ную на уничтожение русской армии посредством идеи ложного гуманизма, «осмеяния высоких понятий патриотизма, долга, чести» (с. 205)*.

Подобно К. Мяло, представляющей от убеждений в интерпретации и оценке текста, В. Лютый осмысливает явление постмодернизма, считая его «дьявольской уловкой, склоняющей человека к попустительству всему низкому и разрушительному»¹⁵. Критик использует тактику вписания негативной тенденции в негативный контекст: пишет об опасной общечеловеческой ментальной тенденции утраты Бога, слома иерархии духовных ценностей, берущей свое начало еще с эпохи Возрождения. Неспособность к вере, по мнению критика, и порождает постмодернизм, ставящий жизнь литературы над собственно жизнью, размывая всякие точки соприкосновения между ними.

В. Лютый девальвирует теоретический символический капитал постмодернизма. Он рассматривает теорию информации, концепцию «ничто», разоблачает иллюзорную философскую глубину этих оснований, прагматически акцентируя внимание читателя на

* Литература, по мнению критика, оказалась втянутой в «антиармейский психоз», послужила оружием в руках власти. Задаче выведения ангажированной прозы за пределы литературного поля служит тактика разоблачения (идеологии и идеологов, писателей): критик приводит факты резкой смены политических убеждений в прошлом диссидентствующих писателей, девальвирует провозглашаемую обличительной военной прозой установку на правду, приравнивая обличительную литературу и ортодоксальную по далекости от действительности, запрограммированности политическими задачами, пренебрежении художественностью; оценивает выбор чуждой позиции писателя как предательство; в обращении к конкретным текстам фиксирует их ангажированность (так, о романе О. Ермакова «Знак зверя» критик пишет: «Молодой сообразительный автор всего лишь зафиксировал то, что уже разлито в воздухе, что уже составляет новую идеологию, догмы которой не вписаны в партийные программы, но тем не менее определяют жизнь» (с. 207); о повести М. Смоляницкого «Осведомленный»: «слишком явны здесь идеологические задачи — “поклеп” на язык и литературу, на здравый смысл, на вкус, на те “общечеловеческие ценности”, о которых подобный гуманизм вроде бы печется...» (с. 207).

простоте (а значит, естественности) собственных умозаключений, очевидности ошибок оппонентов. Общий вывод: постмодернизм — не искусство, а средство «пошлого манипулирования человеческим сознанием... путь инфернального расчеловечивания и распыления личностной основы»¹⁶.

Гносеологически В. Лютый подходит к постмодернизму с позиции жизнеподобия — главной в квалифицировании явления как произведения искусства («Являются действительным образным слепком реальности, в которой мы все вместе живем. Есть ли подобное вокруг нас и много ли такого?»¹⁷). Отвергая постмодернистский текст Акунина «Чайка», критик сопоставляет его с классическим вариантом, отмечая дефекты акунинского миромоделирования («Очевидно, что ушел чеховский психологизм и неоднозначность, появилась легко прочитываемая лапидарность обликов персонажей, их эмблематичность»)¹⁸. Он подключает к постмодернистскому произведению реалистический завершающий декод, и «“Чайка”-2 оказывается сгустком эгоистической любви к одному, иссушающей ненависти к другому и раздраженного равнодушия ко всем остальным. Никто не хочет выйти из личной судьбы и войти в судьбу иного <...> только чувство мести, только расчет»¹⁹.

Свой статус инициатора властных отношений осознает сама критика, наиболее явно в постмодернистских текстах, типичная постструктуралистская установка которых — борьба с разными формами авторитарного/тотального. Так рождается третий тип интерпретации — *интерпретация вне власти*. Эта установка является смысло(тексто)образующей в критике В. Курицына 1990-х гг. Курицын размывает границы критического дискурса, разрушает его тоталитарность, обретая свободу от статуса авторитетной инстанции, от авторитарной (властной) позиции «над текстом»; добивается независимости от читателя (его фреймовых ожиданий, связанных с событием «встречи» с критическим текстом). В целом это установка на сопротивление тотальности сложившегося позитивистского представления о сути критической деятельности, которая направлена на познание смысла, авторской интенции, на

декодирование, адекватность которого обеспечивается методологически. Курицын демонстративно уходит от понимания критического суждения как суждения, претендующего на общезначимость, отвергает понятия правды, истины, объективного как проявлений тотального. Установка на протест против тотального является именно познавательной, поскольку определяет ход интерпретации, которая направлена не на результат, а на процесс, не на реконструирование авторского замысла, а на прикосновение к нему.

По сути, критик переосмысливает идею интенциональности высказывания. В пределах традиционной позитивистской парадигмы высказывание интенционально и декодируемо. Декодирование содержания в поисках интенции, по мысли Курицына, бесплодно, источник интенции — не план содержания (в котором присутствует момент случайности, пływучести смыслов, либо наоборот тотальности), а способ организации высказывания²⁰.

Интерпретации Курицына направлены не на реконструирование смысла, а на попытку его неавторитарного порождения. Использование понятия стратегии в отношении к деятельности Курицына особенно точно благодаря его (понятия) внутреннему значению процессуальности: процесс осмысления для Курицына важнее результата. Такой вывод следует из сравнительного анализа структуры критических текстов автора, типологическим признаком которых являются разные формы отклонения от традиционно понимаемой логики рассуждения. За счет включения множества вставных фрагментов (историй знакомства с автором/произведением, авторефлексий, ассоциаций, не связанных непосредственно с реализацией аналитического целеполагания, но отражающих процесс понимания) интерпретация теряет свою центристскость, создавая эффект «топтанья на месте», «кружения». Так, в работе «Любите сохранять добро» объектом внимания критика становится не собственно поэтическое творчество С. Богдановой, а комплекс чувств, ассоциаций, представлений, порожденных текстами молодого автора, о чем свидетельствует преобладающий объем «я»-центричных фрагментов критического текста. Заметки начинаются с развернутого упоминания

об обстоятельствах знакомства с автором, имеющих свою интригу, конфликт, момент случайности и закономерности (автор переносит интерес от произведения к событиям его порождения (контексту), участником которых явился и сам Курицын). Затем Курицын пишет о мировосприятии современного человека, чьи чувства и телесность (а также вещи и жесты) «истончил» постмодернизм: «Хочется плакать над формой чашки, геометрией дождя, насекомой букашкой и атмосферным давлением: настоящее чудо, что мы можем это воспринимать и об этом говорить»²¹. Ощущение, порожденное текстами С. Богдановой, подается не как воздействие текста на читателя, а как наличествующее изначально, текст писательницы до этого момента не упоминается и не цитируется. В этом проявляется уход Курицына от тотальности художественного текста. Этому же эффекту способствует последовательность введения цитат в критический текст: они следуют за тем или иным наблюдением Курицына, выполняя функцию иллюстрации. Между цитатой и следующим фрагментом критического текста отсутствует видимая логическая связь: критик вводит фрагмент авторефлексии, пишет о собственном опыте восприятия деталей городского пейзажа («он бросается к тебе, как верный пес, и колышется, и дышит»²²). Интерпретация текста разворачивается в авторефлексивном плане повествования, в котором создается представление о мировосприятии, запечатленном в тексте и порожденном им. Невозможно точно определить, вживается ли Курицын в мировосприятие Богдановой и иллюстрирует его цитируемыми текстами или пишет о себе, обращаясь к текстам-резонаторам. Установка на такое неразличение намеренна, об этом говорит следующая оговорка критика: «В определенных ментальных ситуациях путник — э т о я с н о в а в к л ю ч а ю с в о й о п ы т (выделено нами. — Ю. Г.) — способен так ахнуть московским блефующим панорамам, такой разворот пространства, такой плотный ватман на месте неба, что хочется свалиться на брусчатку и удариться лбом оземь в знак преданности — да хотя бы великому государству»²³. Курицын реконструирует не авторский замысел, заложенные в произведении смыслы, а собственный процесс восприятия и понимания литературного

явления. Власть текста при этом понижается, но доминирование субъекта интерпретации не порождает новой тотальности, поскольку отсутствует претензия на общезначимость.

Письмо Курицына предполагает не развитие, приумножение смысла (не саму идею развития, перспективы), а остановку, описание, не завершение, а торможение. Символом тотального для Курицына является модель школьного варианта познания и транслирования информации. Образ школы/учительства/университета включается в тексты работ как знак спрямленного, а потому агрессивного (завершенного) знания. В статье «Великие мифы и скромные деконструкции» школьное знание — мифы школьного учебника, которые Курицын последовательно деконструирует. Школьные и университетские преподаватели в его статье «Готовь сани летом, а телегу каждый день» — проводники ставших клише формул («дескать, форма неотрывна от содержания»²⁴).

Установка Курицына на сопротивление/уход от различных видов тотального (власти) захватывает все компоненты критической деятельности: уровень художественного текста, на котором тотальное проявляется в форме интенции учительства, авторитетности (дискурса, идентификационной позиции автора), каноничности жанра; уровень критика, тотальное проявление которого возможно в статусе снимающего и порождающего смыслы, обладающего авторитетом профессионального читателя, воздействующего на читателя; уровень порождаемого критического текста, вероятное тотальное которого — в наличии прагматической цели, предполагающей разную степень манипуляции читательским вниманием/сознанием/ожиданиями, идеологическое воздействие. Установка Курицына-постмодерниста в критике — установка на принципиальную незавершимость интерпретируемого.

Рассмотренные типы установок позволяют сделать вывод о том, что процесс интерпретации может быть понят как процесс более или менее свободного наполнения текста смыслами, или завершения потенциально заданного.

1.8.2. Завершение как включение в контекст

Произведение, не вписанное в литературный контекст/процесс, не получившее своеобразную «прописку» в нем, не встроенное в охватывающую его систему структурных взаимосвязей, в том числе и общественных ценностных представлений (Ф. Водичка²⁵), в какой-то степени неполноценно. Критик в этом смысле завершает путь, который проходит текст от момента его рождения к отрефлексированному функционированию в литературном поле.

Следует, однако, заметить, что представление о литературном поле в так называемой современной «либеральной» критике не совпадает с видением «патриотов». Каждый из журналов «рисует» свой литературный пейзаж (Н. Иванова), в котором есть, условно говоря, «свои» и «чужие» авторы (эстетические течения, тексты). Каждый новый факт вписывается в «свой» пейзаж. Завершение здесь будет равно присвоению, означиванию как «свое» или «чужое»²⁶.

Очевиднее всего (в силу агрессивности) этот тип завершения как «прописки» проявляется в «патриотической» критике, которая использует различные тактики присвоения: включение нового литературного явления в «свое» поле ценностных координат, отвержение «чужого», актуализация границы «свое» — «чужое». Критика «Нашего современника» также использует стратегию захвата литературного феномена, присвоенного оппонентами, демонстрируя более гибкую тактику присвоения.

Примером вытеснения литературного факта в сферу «чужого» является критический отклик П. Богдана, опубликованный в «Молодой гвардии»²⁷. Основанием для вытеснения становится «предательство» В. Быкова, по мнению критика, усомнившегося в величии победы русского народа, судящего своего героя по ценностям общечеловеческим, не предусматривающим необходимость проявления жестокости в исключительных обстоятельствах. «Патриотической» критике свойственно судить не о тексте, а о писателе, его мировоззренческой позиции: «Сегодняшний В. Быков — это уже не ласковый сын, с нежностью прикасающийся к рубцам и ра-

нам Родины-матери. Он сегодня — хирург-прокурор (иначе бы его повесть и не опубликовали в журнале “Знамя”), срезающий раны и посыпаящий их солью»²⁸. Доказательством антипатриотизма в отклике становится указание на приверженность писателя не национальным, а абстрактным общечеловеческим ценностям, отказ от героической русской истории: «...В. Быков, видимо, никогда не изучал глубоко и серьезно историю Отечества, а черпал информацию из “толстых” журналов, усиленно печатавших таких авторов, как Солженицын, Войнович, Аксенов, из вещания радиоголосов, субсидируемых спецслужбами»²⁹.

Н. Скатов в статье «За что мы не любим Некрасова»³⁰ ставит перед собой цель продемонстрировать антинародность демократической власти, опасность идеологического вакуума для нации как сознательной политики государства. Критик фиксирует идеологическую границу, отделяющую «чуждое» пространство власти и «свое» пространство, в ценностном плане близкое некрасовской народности. Используемая Н. Скатовым тактика в пределах стратегии — р а з о б л а ч е н и е (снятие героического, патриотического с государственной символики — флага, герба, представление чужого пространства власти как мимикрирующего, ложного, лишенного идеологической основы, опасного девальвацией традиционных ценностей)³¹. Функцию символической границы выполняет отношение к Некрасову, чья народность, размышления о судьбе ограбленного народа «нелюбимы» властью и элитой, но осознаются как возможная основа спасительной идеологии³² в «своем» пространстве. Власть предстает как постоянно перевоплощающаяся, перевертывающаяся, мимикрирующая, обладающая средствами для того, чтобы внушить привлекательность капиталистического и размыть представление о национальном, народном (в этом критик видит причину «нелюбви» современника к Некрасову).

Е. Ованесян, заявляя в качестве объекта исследования феномен «другой прозы», фиксирует главным образом ее отклонения от ценностной нормы (общечеловеческой, заведомо «своей» для читателя). Тактика разоблачения позволяет ему делить поле

литературы, критики по линии предательства — верности, лицемерия — правдивости, ангажированности — оппозиционности. Е. Ованесян использует прагматически эффективные тактики, укрепляющие (в том числе в сознании читателя) необходимую границу: отождествление писателя и персонажа (в результате формируется образ безжалостного и равнодушного автора, духовно далекого читателю), эксплицирование подразумеваемого протеста читателя «другой прозы»³³, разоблачение суждений ангажированных критиков (акцентирует внимание на том, что Вайль и Генис живут в США, на противоречии между провозглашаемыми идеями, конструируемым художественным миром и собственным вполне комфортабельным стилем жизни³⁴), дистанцирование образа автора «новой волны» от архетипа бедного, но духовно богатого русского художника. «Другая проза» оценивается критиком как опасное литературное явление, имеющее своей целью нравственный, духовный распад нации. «Чужое» пространство литературы, критики, идеологии наделяется признаками сознательного отказа от реалистической классической традиции, признаком шизофрении, убогого философствования, псевдоинтеллектуализма, русофобии по контрасту со «своей» идеологией.

Итак, результатом вписывания произведения в тот или иной контекст становится приращение коррелятивных контекстуальных признаков, «своих» ценностных координат, актуальных для критического «лагеря». Это приращение также имеет вид завершения.

1.8.3. Номинация как завершение

«Другая проза», «городская проза», «женская», «деревенская», «концептуализм», «метаметафоризм» — эти и другие номинации во второй половине XX в. используются критикой для «прописки» новых литературных фактов (имен) в литературном процессе. Произведение получает контекст, статус в группе (произведение, имя первого ряда, второго, подражание), обрастает связями с неким

множеством текстом — иными словами, завершается*. Номинация здесь — результат завершающей рецепции, когда явление/номинация уже существует и вбирает в себя новые литературные факты. Однако номинация может быть осмыслена и как процесс и в этом смысле изучена как отдельный тип завершения. Многочисленны факты, когда литература «делает» критику. Символизм порождает символистскую критику, постмодернизм — постмодернистскую. Новейшая литературная критика попыталась «создать литературу», развернув дискуссию о новом реализме, а также объявив о рождении «новой критики». Рассмотрим второе событие в интересующем нас аспекте.

В номинации «новая критика» слышится претензия на открытие нового поколения профессиональных читателей, вступивших на литературную арену и отличающихся иным (новым) критическим мышлением. Объявить об этом открытии успел Р. Сенчин, опубликовавший антологию «Новая русская критика. Нулевые годы»³⁵. Предваряет статьи «молодых» предисловие, в котором составителем акцентируется новизна представляемого читателю явления. Призванное задать вполне определенный ракурс восприятия последующих текстов, оно реализует как минимум две авторские задачи. Первая — аналитическая: обозначить типологические особенности новой критики «нулевых», доказать новизну; вторая — прагматическая: сформировать у читателя представление об уникальности и одновременно закономерности обновления критического мышления. Если воплощение второй задачи потребовало использования ряда прагматических приемов, обладающих высоким внушающим потенциалом, то аналитика вышла не столь эффективной. Слухи о расцвете критики оказались преувеличенными. Тем не менее в статьях Р. Сенчина, В. Пустовой ряд имен и

* На сегодняшний день сильным «завершающим» потенциалом обладает идея «нулевых». Литература «нулевых» — номинация, которая неизбежно спрямляет эстетическое и идейное разнообразие новейшей литературы, в то же время схватывает так называемый мейнстрим как, с одной стороны, типичные черты литературной практики, а с другой — как отражение ожиданий самой критики.

признаков, мыслимых как новые, объединились, были схвачены номинацией «новая критика» (или «критика нулевых»). Явление оказалось представлено (завершено) как некое целое. Как именно происходило это завершение?

В аннотацию к книге Р. Сенчин выносит фрагмент из предисловия, тем самым удваивает, прагматически усиливая, мысль об исключительности явления критики «нулевых»: «Без преувеличения можно сказать, что сегодня мы переживаем расцвет литературно-критической мысли, быть может, сравнимый с 60-ми годами XIX века... 60-ми годами XX-го...»³⁶. С. Шаргунов, В. Пустовая, Д. Маркова, А. Ганиева, А. Рудалев и другие «новые критики» соседствуют в тексте с именами классиков литературно-критической мысли (Н. Добролюбов, Н. Чернышевский, Д. Писарев, В. Кожинов, Л. Аннинский и др.) как равновеликие, что неизбежно задает установку на восприятие последующих текстов как концептуально важных, значимых культурных фактов.

Тот же эффект возникает благодаря экспрессивному обозначению географии молодой критики: «Впечатляет география. Молодые критики... живут не только в Москве. <...> Это значит, что у нас вновь, после культурной раздробленности 90-х, появилось единое литературное поле, происходит обмен идеями, мыслями...»³⁷ Р. Сенчин последовательно выстраивает оппозицию «было — стало», положительно окрашивая второй ее член. Молодая критика означает как источник, гарант, строитель единства, а «нулевые» — не только как переломный этап, но и как начальный этап обновления.

Предисловие к антологии, опубликованные в ней и в «толстых» журналах в 2000-е гг. статьи метакритического плана позволяют выделить те типологические черты «критики нулевых», которые провозглашаются в качестве новых и схватываются номинацией «новая критика».

Типичными качествами нового поколения критиков, по мнению Р. Сенчина, являются «серьезное отношение к литературному произведению», «желание увидеть писателя вновь властителем дум»,

желание «помочь людям жить осознанно, с целью»³⁸.

«Новых критиков» связывают с интересующим их объектом — «новым реализмом» (все статьи сборника так или иначе касаются этой темы). В обсуждении книги «Новая русская критика» на сайте Центра новейшей русской литературы Р. Сенчин в качестве объединяющего начала называет серьезность отношения к миру, опыт провинциалов и любовь к «реализму с добавлениями»³⁹, имея в виду «новый реализм». С. Сиротин прямо заявляет о том, что отношение к «новому реализму» невольно становится отправной точкой самоидентификации молодых критиков — возможно, в этом и состоит вся его специфика⁴⁰.

Еще одна типологическая черта — негативное отношение к постмодернизму. Идентификация от противного осуществляется по линии оппозиций: отжившее — перспективное, прошлое — будущее, устаревшее — соотносимое с современными реалиями, игра — подлинность.

«Новые критики» (это особенно отчетливо проговаривается) — критики с выраженной гражданской позицией. «Что удивительно, большинство критиков нового поколения — государственники. Они хотят видеть Россию крепкой, сильной, народ богатым и духовно, и материально, людей — активными гражданами»⁴¹. Эта провозглашаемая активность, по мнению Д. Бака, выражается в одержимости молодых критиков не просто высказаться, а повлиять своим высказыванием на реальность⁴². Р. Сенчин последовательно конструирует образ нового критика-наставника, проводника, того, кто «покажет и объяснит, и направит взор дальше, куда литература еще не зашагнула, но, по всем приметам, вот-вот должна»⁴³. Обратим внимание на заключенную в этом образе установку восприятия критики нулевых как критики, которая обладает знанием в ситуации растерянности, неопределенности категорий, явлений, эстетических критериев, неопределенности самого статуса критики.

Требование актуальности и выражения гражданской позиции, четкого этического идеала объявляется важнейшим критерием оценки художественного текста у «новых». Это подтверждается рядом за-

явлений самих критиков. Так, для А. Рудалева литература вне нравственной проблематики — «усредненная планка» (статья «Письмена нового века»⁴⁴). Для М. Свириденкова четкость идеала приравняется к доступности: молодые «обязаны писать правду», и «писатель не должен перекидывать на читателя работу по раскрытию образов»⁴⁵.

Насколько эффективным оказался наблюдаемый нами до сих пор процесс самозавершения, осуществляемый молодым поколением критиков, покажет время, однако уже сейчас очевидно, что продвижение новой номинации не всегда подтверждается фактами и, как следствие, встречает сопротивление у самих же критиков. Не случайно заявление Н. Ивановой: «Критика “нулевых” строит литературу, напоминая сумасшедшего, который издает указы по палате № 6. ...Критериев нет, профессии как школы — нет, вкуса нет, эстетической совести как категории тоже нет. Бездоказательная, неаргументированная, продажная, размалеванная, кривляющаяся, циничная и безапелляционная, приятельская и все равно (или — за все это?) ненавидимая писателями, критика вызывает в лучшем случае — равнодушие»⁴⁶. Тем не менее как особая форма завершения процесс номинации имеет место быть и представляет интерес прежде всего как прагматически выстраиваемый конструкт.

1.8.4. Завершение = внушение

Критическая деятельность — прагматический коммуникативный феномен, проявляющийся в некотором классе ситуаций коммуникативного взаимодействия, в которых коммуникатор, руководствуясь конкретными практическими целями, озабочен доведением до сведения адресата определенной информации. Установка на читателя является структурообразующей в критике. Прагматическая интенция критика направлена на ценностные, общественные и другие ориентиры/стереотипы реципиента, возможно, с целью изменить их или внушить свои (свои критерии оценки как истинные, свое представление об общественной проблеме, нашедшей отражение в произведении, как верное) и на то

возможное представление/суждение о произведении, которое уже имеется в сознании реципиента.

З а в е р ш и т ь в данном контексте — значит скорректировать и дооформить образ произведения в сознании читателя, задав оценку или сформировав необходимый критику ценностный ракурс чтения. Условно говоря, критик набрасывает свою ценностную сетку на текст и продвигает его читателю в нужном виде, актуализируя собственную оценку или вербализуя прагматический подтекст «месседжа» писателя. Рассмотрим завершающую стратегию С. Куняева, которая проявилась в его статье «Самая жгучая связь»⁴⁷.

Задача С. Куняева-критика — сформировать в сознании читателя представление о поэзии Б. Бурмистрова как об истинно народной поэзии. Прагматические приемы идеологически направленного завершения литературного явления несложно выявить. Они «активируют» ценности, составляющие символический капитал патриотической критики. Так, не случайна в статье биографическая деталь: место рождения Бурмистрова — Кемеровская область. Если город (центр, Москва) для патриотов — это прежде всего пространство, в котором сосредоточена власть, ассоциативный комплекс которой включает негативные коннотации «антинародная», «преступная», «фашиствующая», «жидовская», «антирусская», «продажная» и т. п., то провинция — пространство, оживленное русской природой, народными традициями. Духовная чистота выходцев из нее позволяет им говорить правду без оглядки на покровителей, сохранять близость народу (народной языковой стихии, традициям). Провинция в текстах критиков-«патриотов» проста и простодушна в отличие от центра, порождающего мнимые сложные эстетические концепции, которые теряют смысл. Это пространство, которое обладает способностью рождать истинных писателей (в противоположность центру-убийце). Критик рассчитывает на читательскую установку: тексты сибирского автора — значит, пропитаны по-настоящему народным.

Пословица «Жизнь прожить не поле перейти» является своего рода скрепой статьи критика. В судьбе и текстах Бурмистрова Куняев

обнаруживает те нравственные и духовные опоры, которые дают читателю ответ на вопрос, как преодолеть трудности жизненного пути. Эти опоры — семья, преемственность поколений, труд, народ, родина, вера — являются истинно народными в координатах «патриотической» критики.

Убеждает читателя в истинной народности текстов поэта и сравнение С. Куняевым русской и западной системы ценностей. Русская душа, по мнению критика, глубже, это подтверждают произведения Бурмистрова с их культом семьи: «Если семьи, родные для какого-нибудь умного немца всего лишь числа “дурной бесконечности”, то для нашего русского поэта — передача вечного тепла из ладони в ладонь, из губ в губы, из очей в очи»⁴⁸. Обращение Бурмистрова к теме родной природы подается читателю в сближении с именем Л. Толстого и его идеей «скрытой теплоты патриотизма», А. Твардовского, Н. Рубцова.

С. Куняев акцентирует внимание на том, что труд в стихах Бурмистрова не индивидуальный, но всеобщий («народная трудовая слава»). Критик последовательно отождествляет мысли, чувства, опыт автора, отразившиеся в тексте, со всеобщими переживаниями: «он такой же, как все»; «как это все знакомо нам, русским людям из простонародья»⁴⁹. Критик так представляет читателю поэзию Бурмистрова, что в сознании реципиента она обретает цельный, завершенный образ истинно народной, понятной, своей.

1.8.5. Завершение как дорисовка портрета писателя

Литературный портрет как жанр литературной критики призван создать образ художника на материале его биографии или произведений. В концепции личности обнаруживаются представления критика(и) о творце вообще, о гражданине, о нравственно-духовных основах человека. Идеальная модель не просто предполагается, она становится структурообразующей для данного жанра. Такой установкой,

например, в славянофильской критике становится идеальный вариант народности, вследствие чего сам портрет приобретает проповеднический, проблемный пафос. В портретах И. С. Аксакова «Ф. И. Тютчев», «Несколько слов о Гоголе», И. В. Киреевского «Е. А. Баратынский» подчеркивается, что каждый из этих писателей является носителем, «двигателем» русского народного самосознания. И все приемы создания портрета «работают» в этих текстах на завершение образа народного писателя.

Завершение образа автора в сознании читателя чаще всего в перспективе идеальной модели, прояснение его эстетической, идейной, нравственной позиции является типичным и для современного литературного портрета. В патриотической критике техника завершения связана с использованием инвариантного героического сюжета. Экспозиция таких портретов формирует у читателя установку восприятия писателя как «положительного героя» (перечисление достоинств личности, яркого воспоминания, соотнесения фигуры автора с классиком, высокой оценки художественного произведения). Затем вводится информация о драматическом прошлом писателя, чаще всего связанном с давлением Системы, выполняя функцию своеобразного «испытания», которое стойко, сохраняя верность жизненным нравственным принципам, переносит герой. Жизнь героя описывается как борьба, сопротивление врагу (диссидентским кругам, прозападным изданиям, власти, чиновникам, антирусской элите, шестидесятникам-западникам). Смерть героя чаще всего описана как подвиг. Финал статей-портретов всегда героически пафосен. Акцентируется народность писателя, верность избранным идеалам⁵⁰.

Завершающую функцию этой сюжетной схемы доказывают примеры ее использования в случаях, если писатель по каким-либо критериям не вписывается в типичный для критики образ писателя-героя, носителя утверждаемых журналом нравственных принципов. Осуществляется «подгонка» под образец. Так происходит с образом С. Наровчатова. Позиция С. Наровчатова-атеиста противоречит принципу православия как компонента общенациональной идеи,

провозглашаемой «Нашим современником». Л. Лавлинский вносит коррективы в образ, обращает внимание читателя на то, что «Евангельские истины... всегда жили в глубине его души, несмотря на то, что кровавая реальность как бы постоянно их опровергала», на «христианскую Истину во внутренней логике художественных образов»⁵¹ поэта, приводит в доказательство образы и лексические обороты из Священного Писания в текстах С. Наровчатова.

В критике В. Бондаренко вычленяются несколько сюжетов, в которые вписывается творческая и жизненная биография писателей: сюжет испытания, сюжет «блудного сына», сюжет скрытой подлинности⁵³. Это своего рода «сюжеты завершения» образа «своего» писателя.

Момент завершения образа писателя исторически изменчив, а «возвращение» к писателю прошлого антропологически любопытно в аспекте следующих вопросов: какие ответы дает личность и творчество классика? каким видится классик в свете актуального настоящего? как настоящее по-своему завершает его образ?

Так, на рубеже XX—XXI вв. А. Блок вызывает интерес толстожурнальной критики. В большей степени критику интересуют не тексты писателя, а мироощущение, судьба художника, жившего в схожей ситуации слома веков. Его судьба видится современнику «показательной». Так, В. Огнев пишет: «Фигура А. Блока здесь... показательнее других судеб»⁵³. По мнению критика, сближает Блока и современного человека общий вопрос, ощущение надежды и отчаяния: «“Россия будет великой. Но как долго ждать и как трудно дожждаться” (1917) ... повторяем это и мы. Доколе?»⁵⁴. Ментальную связь поэта с современным человеком улавливает А. Немзер в своей статье «Август двадцать первого»⁵⁵. А. Блок, как и человек конца XX в., по мнению критика, жил ожиданиями нового, которое так и не наступило, был готов принять перемены, верил, что они станут залогом новой жизни, был устремлен в будущее.

Современником называет Александра Блока В. Калашников в статье «Смерть Блока», предваряя свои рассуждения следующим высказыванием: «Речь пойдет о трагедии человечности в

Блоке и во всей нашей эпохе»⁵⁶. Блок, в интерпретации критика, оказывается поэтом, который острее других почувствовал трагичность эпохи, интуитивно осознал недоступное другим. Опыт этого постижения истины, как представляется, и интересен современному читателю.

Для критиков-патриотов А. Блок не входит в число «своих» писателей. Вполне естественно поэтому, что в этой критике Блок «завершится» как поэт, которому недоступно знание. Ю. Павлов, посвятивший Блоку статью «В растерзанном сердце моем: тема Родины в лирике А. Блока»⁵⁷, пишет о двойственном в Блоке: с одной стороны, соединение «боли, жалости, любви к Родине», с другой — «непонимание, неприятие ее сути», «природно-антуражное восприятие страны», оторванность от национальных корней, все это «мешает понять главное — суть, дух»⁵⁸ Родины.

В ситуации социальной пассивности современного человека, отчужденности и дистанцирования от истории жизненная позиция, мироощущение Блока видятся критикам наиболее истинными, верными. Блок, по мнению В. Калашникова был верен своему пути, погрузился «в поток становления... истории, вдохнул... ветер перемен»⁵⁹. Современное поколение, по мысли критика, непричастно духу времени, оно живет в «разлагающемся мире» и не стремится это изменить. Автор задается вопросом: что делать нашему поколению? И ответ находит в судьбе Блока: быть личностью, принять жизнь, «утвердить бытие, утвердить свою волю к Преображению»⁶⁰. Уроки А. Блока пытается сформулировать В. Огнев⁶¹. Главный урок — соединение, слияние с эпохой. Блока, по его мнению, «отличает не только гениальность, а неразрывное, чаще трагическое, ощущение личной причастности творимой истории»⁶².

Как видим, создание портрета писателя связано с его «присвоением», когда завершающая стратегия строится на главном вопросе: дает ли ответ классик или современник на вопросы Новейшего времени?

1.8.6. Завершение как реконструирование текстопорождающих установок

Завершение текста может быть понято и как выявление текстопорождающих оснований, реконструкция творческого акта — того, что не рефлексруется автором или существует в тексте имплицитно. Нерефлексируемость (или слабая рефлекслируемость) этих установок и есть та неполнота представления о литературном явлении, которая заполняется критиком. В этом смысле критик *з а в е р ш а е т н е я в л е н н о е д о к о н ц а*.

В большинстве статей, посвященных анализу отдельных произведений, имеет место стремление критика определить познавательные, духовные, эстетические, психологические основания миромоделирования того или иного писателя. Так, М. Золотоносов, рассматривая актуальный аспект смысла в произведениях Н. Кононова, связанный с темой жизни и смерти, исследует особенности мировоззрения поэта, познания им феномена смерти. Критик приходит к выводу о том, что такими гносеологическими основаниями являются картезианство Н. Кононова и неактуальность для него индивидуального («романского») в восприятии вещи⁶³. Вычленение этих оснований позволяет критику объяснить особенности строфики, метафорики, интерпретировать отдельные произведения поэта, объяснить причину безразличия автора к выстраиванию коммуникации с читателем, приблизиться к определению типа самоидентификации Н. Кононова.

Б. Колымагин обнаруживает основание миромоделирования в поэзии И. Ахметьева в принципиальной настройке поэтического мышления поэта на повседневность⁶⁴, а В. Кротов — в настройке на карнавал⁶⁵. Е. Иваницкая, исследуя прозу А. Мелихова, приходит к выводу об актуальности для авторского мышления постмодернистских оснований восприятия и познания бытия⁶⁶. Психолого-гносеологические основания творчества исследуют Б. Филевский (смену коммуникативного кода в прозе Р. Погодина критик видит в обостренном переживании писателем потери

«своего времени», «своей реальности»⁶⁷), В. Воздвиженский (объясняет трансформацию образа Терца как персонажа-двойника А. Синявского потребностью писателя к самораскрытию⁶⁸), М. Краснова (особенности миромоделирования Б. Хазанова объясняет той экзистенциальной ситуацией перелома, ощущения отсутствия настоящего, которую пытается художественно исследовать автор⁶⁹).

Кризис идентичности и поиски выхода из него являются, по мнению Н. Ивановой, общим текстопорождающим основанием позднего творчества Ч. Айтматова, Ф. Искандера, А. Кима. Писатели для критика становятся персонажами, чьи сюжетные линии развиваются параллельно, демонстрируют разные мировоззренческие пути разрешения внутреннего конфликта «имперское — постсоветское». Статья делится на две части. В первой Иванова рисует общие для трех авторов обстоятельства, приведшие к кризису национальной идентичности («выброшенные из своих ролей, своих амплуа, своих гнезд», «культурного дома»⁷⁰), как свойственные вообще постсоветской действительности, в том числе литературной. Критик объединяет «персонажей» по общности изначальных обстоятельств их творчества как имперских (но не по идеологии) писателей: (привилегированное положение, небдительность цензуры, печатались в центральных журналах, быстрая известность, положение имперских писателей с имперской стратегией (эзоповым языком), двойное дно национального колорита, остро переживают перестройку, распад Союза не как освобождение). Во второй части статьи Иванова уходит от типологии к персоналиям. У каждого писателя свой опыт мучительного переживания кризиса, свои варианты выхода из него и конструирования нового хронотопа: у Искандера — хронотопа национального, прошлого рая, дома, у Айтматова — космического, у Кима — фантастического, полуантичного мира, постапокалиптического бытия. Критика мало интересуют герои, сюжетные коллизии произведений писателей, ей важно увидеть в текстах отражение авторских поисков идентичности, экзистенциальных

переживаний*: «Сознательно или бессознательно, но в “Пшаде”, одной из наислабейших вещей, Искандер приоткрыл и свой собственный кризис идентичности, утрату языка... идентичности идеологической... раскрыл свой собственный поиск и религиозной идентичности»⁷¹; «герой Кима, в котором внимательный читатель обнаружит множество следов автопсихологической нюансировки...»⁷²; Иванова проясняет, как, посредством какого чувства писатели «обнаруживают себя». Этим ощущением оказывается «выброшенность» — географическая, языковая, культурная.

Параллельно в статье развивается второй сюжет. Н. Иванова пишет: «Меня интересовал не... литературный результат, а сам — выраженный при помощи литературных средств — поступок. Мне важно то, что в несовершенных, мягко говоря, текстах с к а з а л о с ь (выделено автором. — Ю. Г.) — иногда волею, иногда за пределами воли авторов»⁷³. Это замечание критика можно интерпретировать как стремление проникнуть в мир экзистенциальных переживаний авторов и таким образом декодировать текст. В то же время это не только обозначение критиком автороцентричности своей стратегии. Ивановой важно в конкретных опытах переживания кризиса увидеть ментальное свойство человека, живущего во время слома имперского. Но более всего важно увидеть в этих опытах варианты ответов на вопросы: кто я? каковы способы выживания/существования/присутствия в ситуации кризиса/перелома/

* В своей логике Иванова доходит до крайности, видя в образе Филофея, героя «Тавро Кассандры», компенсацию Айтматовым потери идентичности воображаемой властью над человечеством. В тексте романа Филофей не претендует на власть. Как тотального властителя, контролера его воспринимает обезумевшее общество, не способное воспринять смысла открытия монаха-философа. Однако для Ивановой соблазнительно высокую «карту идентичности» Айтматова (имел более высокий статус в советском официальном литературном и политическом мире, расставание с которым болезненнее, чем у А. Кима или Ф. Искандера) подвести под амбициозный проект выхода из кризиса.

конца? Сопрячь их со своими экзистенциальными переживаниями. В этом сопряжении зарождается конфликт внутреннего «сюжета». В этом смысле в последних произведениях Искандера, Айтматова, Кима «сказалась» неостребованность пути анализа, «выговаривания», возвращения к себе (в большей степени у Кима и Айтматова). «Ответы» писателей не совпали с ожиданием критика и выстраиваются по близости/удаленности от возможного ответа. Выход Айтматова осмысливается как амбициозный, Искандера и Кима — как искусственно эффектный.

Сопряжение Н. Ивановой чужих «ответов» со своими — иллюстрация другой формы завершения текста, которую предполагает интерпретация как акт самопонимания.

1.8.7. Завершение как самопонимание

Исходя из представления о том, что понимание — это в первую очередь понимание себя, Г. Гадамер приходит к мысли о том, что в акте интерпретации как онтологической встрече осуществляется самоутверждение интерпретатора.

Истолкование здесь принимает вид вычленения из художественной структуры «ответа» (в виде идеи, жизненного ориентира, судьбы героя как возможного варианта осознанного, (не)истинного бытия).

Критик находится в сходной со множеством читателей гносеологической ситуации, когда необходимо без опоры на идеологию, на «костыли» мифов познавать мир и себя. В этой ситуации критические тексты, ориентированные на вопрос «кто есть я?», представляющие ответы на этот вопрос, отражающие и осмысливающие (само)интерпретационные процессы в социуме (и в литературе), оказываются для непрофессионального читателя ориентирами, учащими не жить, а понимать/интерпретировать.

«Вопрос» критика определяет тот аспект анализа и тот содержательный план текста, который будет актуализирован. Для критики рубежа XX—XXI вв. значимым является следующий: «Каковы способы выживания/существования/присутствия литературы в

ситуации кризиса/перелома/конца?»⁷⁴. Н. Лейдерман и М. Липовецкий формулируют этот вопрос так: «Как жить внутри хаоса?». Этот вопрос, на наш взгляд, коррелирует с тем инвариантным, который определяет (само)интерпретационные усилия критики 1990-х: «Что есть Я?». Критику интересует момент (само)идентификации литературы, которая находится в схожих с литературной критикой обстоятельствах. Для критики опыт литературы — это прежде всего возможный вариант ответа на тот экзистенциальный «вопрос», который актуален в 1990-е гг. как никогда. Этот «вопрос» определяет угол литературно-критического зрения на литературную ситуацию. Ответы, которые дает литература (в соответствии с видением критики «Знамени»), могут быть сгруппированы по стратегиям выживания: адаптация успешных стратегий (масслита, литературных течений, переживших кризисный культурный этап (период Серебряного века)); уход от реальности, сопряженной с кризисом (мистицизм, гротеск, постмодернистский релятивизм); поиск новых форм самопрезентации, скрытых языковых резервов (в поэзии); осмысление обновившейся действительности, диалог с хаосом. Критика «Нового мира» представляет и другие варианты: поиск и утверждение духовных скреп, ценностных ориентиров; утверждение необходимости возвращения от социоцентризма к человеку; активное преодоление негативного/неперспективного опыта поколения; обращение к опыту классической литературы, ее оптике.

Критика 1990-х интерпретирует литературные явления, «вычитывая» тот актуальный смысл, на который критика ориентируют пресуппозиции, сформированные в ситуации кризиса (самоидентификации, литературоцентризма). Тип мышления, настроенный на вычленение, осмысление кризисности/катастрофичности собственного и всеобщего бытия, называют «катастрофическим мышлением»⁷⁵. Носитель такого типа мышления в критике схватывает те немногочисленные «ответы» (варианты обретения смысла, выхода из экзистенциального тупика), которые дает литература. Так, К. Степанян выходит к понятию «центра» мира, фиксирует варианты его заполнения (исходя из литературных «ответов») — сам

человек, другая личность, идея, Бытие. Последний вариант центра оценивается критиком как истинный: «Если же в центре мира находится Бытие, безмерно высшее тебя самого, но не враждебное, а родственное тебе ... тогда сразу становится ясно: все действительно едино: и тот мир, и этот...»⁷⁶ Интерпретируемые им произведения В. Пелевина, Ю. Буйды должны убедить читателя в иллюзорности других вариантов.

Т. Касаткина, приходя к своему варианту обретения реальности, остается, по сути, в области литературы, отношений между автором и героем: «Выход один — в предстоянии, в том, что в библейских текстах называется “ходить перед Богом”. Поднявшему глаза горе, восстановившему связь с истинным Другим автору предоставляется сразу же некоторая свобода от и по отношению к его герою», только в финале преодолевая границы этой области: «Не для бегства от реальности, но для создания реальности нужен человеку и автору другой. Если ты хочешь узнать нечто достоверное о мире, а не заблудиться в собственных миражах, не смотришь в зеркало — посмотри в другие глаза»⁷⁷. «Ответ» И. Роднянской также актуален прежде всего в связи с текстом В. Пелевина: «Другое дело: признать, что мир — существует. Тогда утрата его венцом творения, человеком, падение в истребительный огонь мнимостей, о чем так красочно поведал Пелевин, — тревожный цивилизационный тупик, обман, из которого императивным образом велено выбираться и поодиночке, и сообща. Раскусить обман можно, только сравнив его с безобманностью»⁷⁸, но может быть прочитан и как обращение к современнику.

Литературно-критическая рецепция «ответа» (его экспликация, осмысление и соотнесение с собственным видением) принимает вид самоинтерпретации, осложненной обращением к онтологическим, экзистенциальным вопросам.

Как было отмечено выше, коммуникативная ситуация, в которой функционирует критика, «вопрос», набрасываемый ею на литературную действительность, определяет выбор художественных произведений и вычленяемый критиком актуальный аспект содержания текста. Критика обращает внимание на произведения,

авторы которых ориентированы на поиск «стяжек», скреп, опор, позволяющих героям обрести душевное равновесие. Объектом внимания становятся также примеры успешных стратегий (в постмодернизме, масслите, лирике). Из литературного потока критика вычленяет литературные явления, связанные тенденцией обращения к испытанным литературным формам, классике как варианту преодоления кризиса. В то же время критика либеральных журналов внимательна к кризисным моментам в драматургии, современной прозе, постмодернизме, деятельности журналов. Исследуются варианты самоидентификации, поиски новых форм, языковых резервов с целью активизировать диалог с читателем, выстроить процесс художественного постижения бытия и самопознания в новых социокультурных условиях жизни литературы и читателя. Наконец, наибольшее внимание критика обращает на произведения, герои которых переживают, (не) преодолевают обстоятельства, сходные с теми, в которых находится критика: слом ценностных ориентиров, безопорность, утрата ощущения реальности, связи с настоящим, одиночество. Такие вычленяемые содержательные планы характерны для каждого журнала, но степень их актуализации отличается.

Итак, литературная критика как процесс завершения текста в сознании реципиента — деятельность по смыслополаганию, ограничиванию, заполнению, реконструкции, договариванию, приращению, номинации.

Однако описанными нами формами данный феномен не ограничивается. Так, например, представляется возможным говорить о завершении как реконструкции возможных интертекстуальных связей. Интертекстуально открытый текст «разгадывается» критиком, который очерчивает круг возможных отсылок, восполняет/завершает его образ в сознании читателя. Завершенность может быть изучена и в гендерном аспекте. Существует мнение о том, что мужское письмо предполагает использование законченных формулировок и понятий, тогда как писать для женщины — значит длить ситуацию незавершенности и бесконечности в тексте. В женском тексте нет и не может быть ни начала, ни конца; такой текст не поддается присвоению. Л. Иригарэ в своей

1. Проблемы интерпретации незавершенного

работе «Пол, который не единичен» пишет: «Бесполезно ловить женщин на точном определении того, что они подразумевают, заставляя повторить, чтобы смысл прояснился. Они уже куда-то ускользнули из дискурсивной машинерии, где вы рассчитывали их застать врасплох. Спросите настойчиво, о чем они думают, и они смогут ответить лишь: ни о чем. Обо всем»⁷⁹. Мысль Л. Иригарэ оправдывает незавершенность нашей попытки завершить незавершимое.

¹ См., например: *Абрамовских Е. В.* Дефиниция понятий незаконченного и незавершенного произведения // Нов. филол. вестн. 2007. Т. 5, вып. 2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/definitsiya-ponyatiy-nezakonchennogo-i-nezavershennogo-proizvedeniya>; *Гиришман М. М.* Литературное произведение. Теория художественной целостности. М., 2002; *Гринцер П. А.* Неоконченное произведение // Мировое древо : междунар. журн. по теории и истории мировой культуры. 1997. № 5; *Леонтьев А. А.* Язык, речь, речевая деятельность. М., 1969; *Корман Б. О.* О целостности художественного произведения. М., 1977; и др.

² *Горнфельд А.* О толковании художественного произведения // Вопр. теории и психологии творчества. Харьков, 1912. Т. 7. С. 11.

³ См.: *Fish St.* Literature in the Reader: Affective Stylistics (1970) // Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism / ed. by P. Jane. Tompkins, 1980. P. 70–100.

⁴ *Костырко С.* О критике вчерашней и «сегодняшней». По следам одной дискуссии // Новый мир. 1996. № 7. URL: http://magazines.russ/novyi_mi/1996/7/litkri1.html.

⁵ *Новиков В.* От графомана слышу! // Знамя. 1999. № 4. URL: <http://magazines.russ/znamia/1999/4/nov.html>.

⁶ *Костырко С.* О критике вчерашней и «сегодняшней».

⁷ *Костырко С.* От первого лица. Три профиля на фоне поколения // Новый мир. 1995. № 6. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/6/kost.html.

⁸ *Роднянская И.* Герменевтика, экспертиза, дегустация, санэпиднадзор // Новый мир. 1996. № 7. URL: http://magazines.russ/novyi_mi/1996/7/litkri2.html.

⁹ См.: *Мяло К.* Мертвых проклятья // Наш современник. 1995. № 6.

¹⁰ Там же. С. 186.

¹¹ Там же.

¹² *Ткаченко П.* «Входите тесными вратами...» : Военная литература в изменяющемся мире // Наш современник. 1996. № 1.

¹³ *Ткаченко П.* Крещение без креста. Современная проза о несовременной армии // Молодая гвардия. 1995. № 5/6.

¹⁴ Быков Ф. «Глотать, не подумав, опасно : Некоторые размышления о современном детективе // Наш современник. 1998. №11/12.

¹⁵ Лютый В. Козье копытце // Наш современник. 2001. № 10. С. 269.

¹⁶ Там же. С. 270.

¹⁷ Там же. С. 267.

¹⁸ Там же. С. 277.

¹⁹ Там же. С. 279.

²¹ Курицын В. Любите сохранять добро // Октябрь. 1996. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/11/kuri.html>.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Курицын В. Готовь сани летом, а телегу каждый день // Октябрь. 1997. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/10/kurirc.html>.

²⁵ Vodicka F. P. Die Struktur der Entwicklung. Munchen, 1976. S. 319.

²⁶ Более подробно о тактиках присвоения литературного поля см.: Говорухина Ю. А. Русская литературная критика на рубеже XX—XXI веков. Красноярск, 2012.

²⁷ Богдан П. За сколько проданся Василь Быков? // Молодая гвардия. 1994. № 8.

²⁸ Там же. С. 268.

²⁹ Там же. С. 269.

³⁰ Скатов Н. За что мы не любим Некрасова // Наш современник. 1992. № 6.

³¹ Там же. С. 188—190.

³² «Некрасов нашел ту, которая утверждает человека в другом, личное в коллективном, разрешает частное в общем. И (пусть, так сказать, в идеале) доказал это, ибо истинное искусство и есть, может быть, самое абсолютное доказательство самых разнообразных истин» (см.: Там же. С. 191).

³³ Это заметно в следующем отклике Е. Ованесяна: «“Родителей я сожгла”, — читаем мы дальше в “Своем круге” бестрепетное сообщение то ли Петрушевской, то ли ее персонажа и тут уж не выдерживаем: настолько кошунственны и в то же время нарочиты эти слова» (см.: Ованесян Е. Творцы распада (тупики и аномалии «другой прозы») // Молодая гвардия. 1992. № 3/4. С. 250).

³⁴ «Но все-таки считаю своим долгом заверить наверняка обеспокоенных читателей, что Т. Толстая находится в прекрасной физической форме, без каких бы то ни было отклонений, присутствующих ее персонажам. Вот совсем недавно, прожив в Америке с семьей целый год, она ненадолго приезжала в Москву — погостить перед тем, как уехать в США еще на год» (см.: Там же. С. 252).

³⁵ Новая русская критика. Нулевые годы / сост. Р. Сенчин. М., 2009.

³⁶ Там же. С. 4—5.

³⁷ Там же. С. 5.

³⁸ Там же. С. 6.

³⁹ Обсуждение книги «Новая русская критика: нулевые годы». URL: http://www.cnrl.ru/index_news_klub03.html.

⁴⁰ *Сиротин С.* Искушения новой критики // Октябрь. 2009. № 12.

⁴¹ *Сенчин Р.* Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых гг. // Дружба народов. 2010. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/se13.html>.

⁴² См.: Обсуждение книги «Новая русская критика: нулевые годы».

⁴³ Новая русская критика. Нулевые годы. С. 3.

⁴⁴ *Рудалев А.* Письмена нового века // Новая русская критика. Нулевые годы...

⁴⁵ *Свириденков М.* Ура, нас переехал бульдозер! // Новая русская критика. Нулевые годы. С. 48.

⁴⁶ *Иванова Н.* История последней «оттепели» [Электронный ресурс]. Ч. 1 : Критика ускользающая. URL: <http://www.liberty.ru/groups/Intellektualy/Istoriya-poslednej-ottepeli-.CHast-pervaya>.

⁴⁷ *Куняев С.* Самая жгучая связь // Наш современник. 2011. № 9. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/archive/2011/n9/1109-24.pdf>.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Подробнее об этом сюжете см.: *Говорухина Ю. А.* Русская литературная критика на рубеже XX—XXI веков. Красноярск, 2012.

⁵¹ *Лавлинский Л.* Шаги истории // Наш современник. 1999. № 11. С. 261.

⁵² Подробнее об этом: см. *Говорухина Ю. А.* Русская литературная критика на рубеже XX—XXI веков.

⁵³ *Огнев В.* Уроки Александра Блока // Дружба народов. 2007. № 9. С. 195.

⁵⁴ Там же. С. 201.

⁵⁵ *Немзер А.* Август двадцать первого [Электронный ресурс] : к 80-летию смерти Блока и убийства Гумилева. URL: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/blogum.html>.

⁵⁶ *Калашиников В.* Смерть Блока // Дон. 1995. № 7. С. 237.

⁵⁷ *Павлов Ю.* В растерзанном сердце моем: Тема Родины в лирике А. Блока // Литературная Россия. 2006. № 28. С. 12.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ *Калашиников В.* Смерть Блока. С. 241.

⁶⁰ Там же. С. 250.

⁶¹ *Огнев В.* Уроки Александра Блока. С. 195—208.

⁶² Там же. С. 196.

⁶³ *Золотоносов М.* Картезианский колодец : заметки из цикла «Засада гениев» // Октябрь. 1992. № 2. С. 189.

⁶⁴ См.: *Колымагин Б.* От слова первого до точки // Октябрь. 1992. № 3. С. 205.

⁶⁵ См.: *Кротов В.* Личность в поэзии речи // Октябрь. 1995. № 2. С. 190—191.

⁶⁶ *Иваницкая Е.* Бремя таланта, или Новый Заратустра // Октябрь. 1995. № 4. С. 187.

⁶⁷ *Филевский Б.* Так и спасемся // Октябрь. 1995. № 5. С. 189.

⁶⁸ *Воздвиженский В.* Сочинитель и его двойник // Октябрь. 1995. № 12.

⁶⁹ *Краснова М.* Между «вчера» и «завтра» // Октябрь. 1994. № 7.

⁷⁰ *Иванова Н.* После. Постсоветская литература в поисках новой идентичности // Знамя. 1996. № 4. С. 214, 219.

⁷¹ Там же. С. 218.

⁷² Там же. С. 222.

⁷³ Там же. С. 223.

⁷⁴ См.: *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Между хаосом и космосом // Новый мир. 1991. № 7. С. 245.

⁷⁵ Термин «катастрофическое мышление» определяется В. Шляпентохом как «мышление, оценивающее мир в терминах опасностей и угроз, смещенное в сторону акцентуации опасностей» (см.: Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века : (по материалам междунар. исслед. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Katastr/05.php).

⁷⁶ *Степанян К.* Реализм как спасение от снов // Знамя. 1996. № 11. С. 200.

⁷⁷ *Касаткина Т.* Но страшно мне: изменишь облик ты // Новый мир. 1996. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/1996/4/kasatkin.html.

⁷⁸ *Роднянская И.* Этот мир придуман не нами // Новый мир. 1999. № 8. URL: http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/1999/8/rodnyan.html.

⁷⁹ Цит. по: *Мой Торил.* Сексуальная текстуальная политика. М., 2004.

2. НЕЗАВЕРШЕННОЕ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

2.1. Неопубликованный роман М. М. Пришвина «Осударева дорога»

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.09

Художественное творчество М. М. Пришвина вкупе с его очерковыми, дневниковыми и путевыми книгами давно уже признается исследователями как единый текст, единая Книга Жизни¹. Особое место в этом целостном единстве занимает одно из поздних произведений писателя — роман-сказка «Осударева дорога», датируемый 1948-м г., — годом, когда Пришвин завершает работу над первой (и далеко не последней) редакцией романа, который так и не был разрешен к публикации даже после многочисленных переделок.

Творческая история создания романа подробно прослежена З. Я. Холодовой, которая утверждает, что в «Осударевой дороге» «автором был развеян собственный миф о достигнутой им самим как художником слова независимости и о возможности творческой личности сохранить свободу в тоталитарном государстве»². Нельзя в целом не согласиться с данным утверждением, однако то, что текст так и не б ы л н а п е ч а т а н, нам представляется фактором немаловажным, свидетельствующим о том, что диалог художника со временем и с самим собой так и не был завершен и что ответить на вопрос о свободе/несвободе Пришвина как художника в эпоху

тоталитаризма нельзя однозначно.

История с публикацией романа многострадальна. Первые главы романа (под названием «Падун») начали публиковаться в 1939 г. в журнале «Молодая гвардия». Первая редакция романа была закончена в 1947 г., окончательно вычитана в 1948 г., и затем четыре месяца пролежала на рецензировании в журнале «Октябрь». Затем потребовались переделки: действие нужно было перенести с лагерного строительства Беломорканала на гражданское строительство. Второй вариант романа (под названием «Новый свет») был закончен зимой 1949 г., третий — летом 1949 г. (рукопись долго пролежала у А. Фадеева и была возвращена без рецензии), четвертый — в 1951-м, пятый — в 1952 г. Все эти редакции были отвергнуты цензурой (основной комментатор пришвинских дневников Я. З. Гришина указывает, что редакций романа было семь)³, и писатель окончательно оставляет надежду увидеть роман напечатанным, а замысел — реализованным.

За это время Пришвин переработал сюжетную линию романа, поменял его название и эпиграф, композиционно перестроил главы и т. д. Однако при всех различных «перекраиваниях» текста, который, по замечанию самого Пришвина, стал походить в итоге на «лоскутное одеяло», неизменным сохранялось одно — та заветная идея, ради которой писатель терпел все подцензурные «мытарства» и борьбу с самим собой за то, чтобы не утратить истинное творческое лицо. Идея эта была очень важна для Пришвина, своевременна и состояла в гармоничном сочетании в человеке государственного «надо» с личным «хочется». Пришвин осознавал, что достичь такой гармонии нелегко, в иные времена — просто невозможно. Кроме того, эта в какой-то степени «общественная» надобность тесно переплеталась у писателя еще и с личной — желанием воплотить эту идею в жизнь, донести ее до читателя, т. е. о п у б л и к о в а т ь р о м а н в о ч т о б ы т о н и с т а л о. Это означало реализовать на деле ту самую мысль об «искусстве как творческом поведении» (то, к чему Пришвин так стремился,

особенно в конце своего художнического пути), воплотить свою оригинальную житнетворческую концепцию. Создание и напечатание книги в таких условиях становилось п о с т у п к о м.

Несомненно, что «Осудареву дорогу» нужно читать через призму пришвинских дневников, которые он ведет в это время и которые становятся своеобразным «параллельным текстом» к роману, его «лесами»⁴. Именно на страницах дневника не раз осмыслиется одна из важнейших проблем, глубоко волнующих Пришвина в 1930—1940-е гг., — проблема подчинения человеком собственного личного интереса интересу государственному. Для Пришвина такой «закон подчинения» не имеет долгой силы, всегда преломляясь в другом законе — ненасильственном, добровольном вырастании из человеческого «хочу» необходимого другим «надо». Этот процесс, необходимость которого остро ощущалась в современном обществе, автор сравнивает с самым сокровенным — с чувством истинной любви в человеке, когда любовь такова, что обретается не только для себя лично, но и для постижения счастья всего человечества (именно об этом повествуют страницы дневниковой книги 1942 г. «Мы с тобой»).

Другим возможным путем к ненасильственному сочетанию «надо» и «хочется», к преодолению двойственности человека («для общества» и «для себя») является для Пришвина обращение к труду как свободной игровой стихии. Игра, понятая как т р у д о в о е у д о в о л ь с т в и е, незаметно избавляет от двойственности, когда делаешь, как «хочется», а получается, как «надо», только труд-то в условиях Белбалтлага был подневольный. Степень подчинения внешним — государственным и социокультурным — запретам прямо пропорциональна в осмыслении Пришвина степени внутренней свободы, обретаемой в результате этого подчинения. В этом случае важно лишь ради поисков свободы не изменить самому себе.

Необходимо заметить, что трудности написания романа объяснялись не только тем, что материал был «нечистый» (как считала

В. Д. Пришвина*)⁵, но и уже сложившейся, устоявшейся к этому времени, эстетической системой писателя, которая подчас противоречила новому материалу.

Так, в поэтике Пришвина наблюдается явный **запрет на открытый показ страдания**. Произведения писателя, как правило, не демонстрируют экспрессивных человеческих страданий. Изображенные страдания, по Пришвину, всегда несколько красивы, что может привести человека к противоестественному (театральному) желанию пострадать. Читателю же необходимо дать пример радости и поисков счастья, рожденных из преодоления трагедии жизни. В какой-то степени здесь можно говорить о влиянии на пришвинскую манеру письма принципов греческой драмы, которая запрещала показывать открытое страдание и насилие (не случайно в пору написания романа в дневнике писателя часто появляются имена Креонта, Антигоны и др.). Катарсис античных трагиков близок мироощущению Пришвина, остро ощущавшего в сталинскую эпоху противостояние человека и рока, человека и власти. Ведя скрытую полемику в вопросе о страдании человеческом с Ф. М. Достоевским, Пришвин выводит в текст чаще всего лишь верхушку айсберга — свет и радость человеческого бытия. Но как это сделать, когда в основе романной темы — несчастье и сломанные человеческие жизни?

Осознавая утилитаризм всяких житнетворческих устремлений (в том числе и собственных), Пришвин налагает на себя как художника **запрет на учительство**. Стремление русской литературы быть больше, чем литература, он называет «склепом всякого искусства», в то же время понимая, что остаться

* В. Д. Пришвина объясняла трудности работы над романом «Осударева дорога», которая растянулась на несколько лет, самим материалом: это была «мерзость» и человеческая «низость», из которой нужно было слепить общую радость человека коммунистического будущего: «Ляля (домашнее имя жены. — Е. Х.)... высказала мысль, что роман мой затянулся на столько лет и поглотил меня, потому что была порочность в его замысле: порочность чувства примирения»; было легкомыслием взяться за тему, «в основе которой лежит преступление».

только в рамках искусства писателю, особенно русскому, очень непросто, т. к. русская литература всегда была еще и э т о с о м р у с с к о й ж и з н и. Пришвин четко осознает этот дуализм в себе, пребывая на границе: «Я думал, что от этого соблазна (претензии на учительство. — *Е. Х.*) поможет мне смирение, сознание скромности моего места, моя любимая молитва: «Да будет воля Твоя» (а я — скромный художник). И вот, несмотря ни на что, я подошел к роковой черте между поэзией и нравственным миром»⁶. 1940-е — начало 1950-х гг. представляются нам в литературном развитии писателя постоянной борьбой с самим собой — с желанием не быть «больше, чем писателем» и желанием сказать «слово Правды» (таково было одно из названий романа, которое Пришвин снял как раз из-за его дидактичности).

На страницах дневника в этическом ключе переосмысляются фигуры Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого. И если путь первого отвергается сразу и бесповоротно, то путь второго похож на путь самого Пришвина, только без философии толстовства и «ухода», который оценивается писателем как «запоздавший». Пришвин отвергает саму тенденцию поиска Правды за пределами искусства — эту «третью» истину постичь никому не дано:

Выходить за пределы своего дарования под конец жизни свойственно всем русским большим писателям. Это происходит оттого, что посредством художества, кажется, нельзя сказать «всего». Вот в этом и есть ошибка, потому что «всего» сказать невозможно никакими средствами, и если бы кто-нибудь сумел сказать «все», то жизнь человека на земле бы окончилась. Поэтому пределом моего дарования я считаю свой художественный кругозор, т. е. способность заключать жизнь в свойственные моему дарованию формы. Я могу создать вечную форму своего личного бытия в том смысле, что эта форма будет необходимым звеном той цепи, которая соединяется со всяким, настоящее прошлого со всяким настоящим будущего и называется культурой. Никакой другой вечности творческого создания быть не может, и последнего слова сказать никому не дано. Стремление сказать последнее слово вне своего дарования (Гоголь, Толстой и др.) есть результат распада творческой личности⁷.

Таким образом, сформированная Пришвиным система эстетических запретов (и в какой-то степени борьба с ними) прокладывает трудную дорогу к философскому осмыслению категорий свободы и необходимости. Именно в «Осударевой дороге» Пришвин описывает такое психологическое состояние личности, когда она ощущает начальника в собственной душе. В романе слово «начальник» в качестве одной из стилиобразующих доминант обозначает психологическое состояние героев, «надо» внутреннее, становится синонимом Всечеловека. В связи с этим и само поведение личности включается автором в один синонимический ряд со словами «закон», «план». Строительство канала и сам образ канала становятся метафорами такого рода насилия, какое начинает приносить благодатные всходы.

Философичность пришвинской манеры письма (к этому времени ставшая одной из доминант его прозы) базируется на амбивалентной идее: подневольный труд осмысляется им как труд, который должен в н у т р е н н е о с в о б о ж д а т ь. Писателю необходимо понять, что происходит с человеком в том месте, где ему нет спасения. Эта тема «мучит» писателя глубиной философской дилеммы: как найти «точку перехода», когда несвобода и насилие над человеческой личностью во внутреннем мире этой личности превращаются в собственное освобождение?

Замысел написать роман о «перековке» тесным образом пересекается с размышлением об историческом пути России, в оценке Пришвина — по преимуществу насильственному. Посещая Север в 1933 г., Пришвин узнает, что по местам, где строится канал, проходила когда-то дорога, проложенная Петром I для войны со шведами, — и роман обретает формы и с т о р и ч е с к о г о. Его главной темой становится осмысление исторического пути России как пути особого в ментальном отношении: это путь от страдания (часто принудительного) к радости воплощения Всебытия. «Оптимизм становится возможным при условии личной трагедии» — эти слова Пришвина, записанные им в дневнике в 1926 г.⁸, можно с полным правом отнести не только к его приватной жизни, но и к

социальным переменам в обществе, которые писатель иногда отказывался понимать.

Одной из форм адаптации романа с целью его публикации явилось обращение писателя к жанру сказки. Роман, события которого показаны глазами мальчика Зуйка, превращен в жанровую форму романа - сказки, которую Пришвин актуализирует для себя в годы Второй мировой войны («Кладовая солнца» — сказка-быль, в этом же ключе была переработана и автобиографическая «Кашеева цепь»). Этот жанр, по мысли писателя, должен соединить «берега» вымысла и правды в пространстве советской — уже к тому времени давно тоталитарной — действительности. При этом сказка жанровым образом задавала вектор поисков от зла — к добру, ото лжи — к правде. Правду сказки Пришвин сравнивает с охотничьим следом: «я прошел — и по моему следу пройдут другие». Сказка как жанровая форма становится для писателя тем сосудом, в котором заключена истинная суть времени («Сказка — ложь, да в ней намек...»), трактуемого в дневниках как время «слепой Голгофы», «время Креонта». Писатель для понимания современности не случайно обращается к образам античной и библейской трагедии: безумие Антигоны и распятие Христа становятся единственно возможными способами существования для совестливого человека в «эпоху принудительной добродетели». Жанровая форма сказки становится также и способом «прорваться» к современному читателю, хотя это так и не удается.

Нам представляется неверной позиция немецкого исследователя И. Клейна, который говорит о полном вхождении Пришвина после 1933 г. в пространство советской литературы⁹. Дневники писателя, которые продолжают публиковаться по сей день, говорят совсем о другом. Не только добро и красота (как утверждает И. Клейн) значимы в философском мире писателя, но и правда, прежде всего как путь к самому себе (чтобы не изменить, не предать свое «духовное» лицо), а потом уже правда становится «протоптаным» путем для всех. И осознание этой правды как раз мешало Пришвину окончательно примириться с «переделками» текста и целиком подчиниться требованиям советской литературы.

Писатель признавал единственной, свидетельствующей о его «художестве» редакцией первую редакцию романа 1948 г. Именно она огромными стараниями жены и соратника писателя, В. Д. Пришвиной, была опубликована в первом посмертном собрании сочинений в 1957 г. Но и в это время (уже не сталинское) не все элементы пришвинского замысла удалось поместить в печати. Только в 2006 г. впервые в трехтомном собрании сочинений писателя целиком опубликована первая редакция романа «Осударева дорога».

Для того чтобы понять, что первоначально пытался донести Пришвин до читателя, необходимо обратиться к тому, что было исключено из первой редакции совсем и больше не переделывалось, не менялось местами и никак не обрабатывалось после 1948 г. Это то, чем писатель «пожертвовал» сразу, так сказать, «со скидкой на время» — та высокая планка диалога со своим читателем (про которого Пришвин никогда не забывал), то апофатическое, что запрятывалось потом в другие уровни текста (повороты сюжета, символические детали, мифопоэтические образы) и в условиях публикации могло бы быть «раскодировано». Таких мест в произведении совсем немного: это эпитафия, который никогда при жизни Пришвина и не мог быть опубликован (писатель это четко осознавал): «Аще в ад сниду — Ты тамо еси», и это глава «Право и лево» (23-я по счету) — на первый взгляд «безобидная» миниатюра, каких у писателя множество.

Пришвинский эпитафия и глава составляют, на наш взгляд, глубокий, «потаенный» пласт текста, без которого понять до конца трагичность ситуации для писателя ненапечатанного послания нельзя.

За все годы работы над романом (1933—1952) библейский эпитафия — третий. Первые два были взяты Пришвиным из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»: «Ужо тебе, Строитель!» и «Да примирится же с тобой/И покоренная стихия» (цитаты приводились Пришвиным по памяти, отсюда и неточность. — *Е. Х.*). Смена эпитафий передает движение авторской мысли от идеи непринятия насилия — к поиску оправдательных начал для него.

Размышляя над особенностями русского национального характера и русской истории в дневниках этого времени, писатель приходит к выводу, что «русский человек прекрасно работает в неволе». Но эта неволя — вынужденная, его ставят в такое (внешнее) положение, а он выходит из него — и в этом выражается личность: «Через переживание насилия человек растет (и канал растет). У м и р е н и е (выделено автором, разрядка наша. — Е. Х.) (не усмирение — не смиренно, но мирно) как рост личности»¹⁰. Пушкинское «умирение», заданное в «Медном всаднике», понимается Пришвиным как рождение личности через осознание необходимости насилия: «Два выхода из необходимости: бунт или творчество. Но за бунт люди отвечают. А творчество есть выход личный, это есть “мир”, а то (бунт) есть война»¹¹. Процесс «умирения» сравнивается писателем с родами, с физическими муками матери при рождении человека: «мать после мук приходит к радости через явление нового существа». Сами муки необходимы для ощущения радости бытия, его творческой силы.

Эпиграф романа «Аще в ад сниду — Ты тамо еси» представляет собой неточное цитирование псалма 138 Давида (строка 8), считающегося одним из самых духовно напряженных в обращении к Богу. Эпиграф задает странный на первый взгляд сюжет — о присутствии Бога в аду. Мифологическое прочтение романа через пространство ада действительно многое объясняет, в том числе в пришвинском жизнестроении последних лет. Для Пришвина ад — это состояние современности, когда человеческая душа «оставлена» Богом. Эта ницшеанская при первом прочтении мысль на самом деле развивается в противоположном немецкому философу ключе: по Пришвину, состояния богооставленности просто не может быть, т. к. Бог вездесущ. И если современный человек находится в аду, то Бог рядом с ним. Именно этот псалом Давида в наибольшей степени, чем все остальные, воспекает Божье всеведение и всеприсутствие.

Если мы обратимся к целостному прочтению псалма, то увидим, что текст песнопения повествует о том, что Бог заранее знает не только итог всякой человеческой судьбы, но и все ее детали:

особенности физиологического строения тела индивида («Ибо Ты устроил внутренности мои и соткал меня во чреве матери моей» (Пс. 138:13; далее — по этому же источнику), его дорожденческий («Не сокрыты были от Тебя кости мои, когда я созидаем был в тайне, образуем был во глубине утробы»; «...зародыш мой видели очи Твои») и посмертный путь.

Пришвину важен именно этот псалом в качестве эпитафии к роману по причине заданной в нем темы воскрешения. «Ад» в 8-й строке можно прочесть на иврите как «шеол» — общая могила человечества¹², из которой при воскресении сотворится всеобщее человеческое тело. В такой интерпретации утрачивается оппозиция «ад — рай», свойственная прежде всего западной культуре, зато актуализируются состояния «забытие — память», где первое связано со смертью, второе — с воскресением. Органический круговорот человеческой сущности подчеркнут в псалме моментом зачатия: человек созидаем из костей, а не из плоти (что было бы традиционно), т. е. из того материала, в который человек обращается после смерти, — из праха. Следовательно, смысл эпитафии можно трактовать широко: Бог не просто присутствует в аду, из адского «крошева» и сотворится будущий (новый) человек. Кроме того, сама форма песнопения (обращение к начальнику хора) вводит актуальную для романа тему «начальника» социального и внутреннего (в себе самом и в Боге) и реализует диалоговую форму, столь характерную для пришвинской манеры письма в целом.

Приходящая от эпитафии в роман идея всевидящего ока Вездесущего Бога должна быть воспринята как в нравственно-философском, так и социальном смысле. Пришвин задумал показать сложный процесс «перерождения» человека. Как «коммунистический» человек «вылепляется» изнутри, из внутреннего осознания законов жесткой необходимости. Само насилие материала, связанного с идеей «перековки» личности, Пришвин воспринимал как работу на канале, а себя в этом процессе — как осужденного временем: «С этим каналом я, как писатель, в сущности сам попал на канал»¹³. Не только путешествие по Белбалтлагу превращается для него

в «странствие по аду без Вергилия»¹⁴, но и история создания и не-публикации романа становится тоже адом.

В «пришвинской» редакции мы уже упоминали маленькую главку под названием «Право и лево», исключенную из всех остальных вариантов текста. Глава занимает одну страницу, ее объем совершенно несуществен для романа, но углубляет его социально-философское прочтение. В главке говорится о маленьком советском человеке, который, изживая свою «капельность», соединяется с общим потоком времени, данным в образе стремнины. Стремнина представляет собой огромный единый водный поток — «падун» (водопад), состоящий из маленьких капель. Этот образ метафорически передает пришвинские представления о современном устройстве мира: коммунистическое строительство трактуется им как «стремнина», составленная из единичных человеческих судеб, подчиненных одной общей цели — общему потоку. Однако такая постановка вопроса уже изначально противоречила идеологии эпохи: маленького советского человека просто не могло быть *a priori*.

Об обновлении духовного начала личности Пришвин пишет в этой главе: «И сам человек... постепенно сам себя изменял, как будто какой-то другой человек иной породы тяжелым молотком выбивал сам из себя привычного маленького знакомого человечка со своей постоянной суетой возле себя самого»¹⁵. Далее сочетание «маленький человечек» поставлено в один синонимический ряд со словами *ленивый, глупый, недогадливый, нерадивый*. В конце главки дается образ «мутной пелены» над обыкновенной душой, когда человек, «изменяя внешнюю природу, приподнимал туман над своей собственной душой и встречал ее с удивлением как незнакомую»¹⁶.

Понятно, что философская подоплека текста не оправдывала лексической неприемлемости для цензоров этого фрагмента, и его нужно было исключить. Очевидно, что главка «Право и лево», помимо таящейся уже в названии политической опасности, своей философией была тесно связана с эпиграфом, с идеей бытия челове-

ческой личности, базирующегося на насилии («тяжелым молотком выбивал») и искуплении (не забыть насилие, а «переработать» его до неузнаваемости).

И если об опубликовании эпиграфа не могло быть и речи, то с главкой «Право и лево» Пришвин расстался и не пытался больше поместить ее в другие редакции еще по одной причине: ее глубинный смысл заслонялся от простого читателя повышенной образностью — эзоповым языком. Парадокс борьбы за публикацию романа состоял в том, что, учитывая пожелания цензоров, Пришвин никогда не забывал о читателе, о том, чтобы была ясна и понятна его мысль, и тем самым снова попадал в «ловушку» печатного запрета.

Внимания заслуживает также сюжет романа, связанный с образом мальчика Зуйка — одного из главных героев. Пришвин, рисуя путь заблуждений и ошибок детской души, приводит мальчика от большевиков (чекистов) — к блатным зэкам, а затем — к «царствованию» в природу (во главе с лесным бродягой Куприянычем). Такой поворот сюжета цензура посчитала «неверным» или «подозрительным»: не могла же «ангельская» душа ребенка променять идеологию на «воровской элемент»! Но у Пришвина в изображении портретов и судеб зэков (Волкова, Рудольфа, Куприяныча) лежит потаенная мысль, связанная с особой оценкой ведущей мифологемы советской действительности. «Перековку», по мысли писателя, нельзя понимать интеллигентски, «в глубоко моральном смысле»: «...мы понимаем ее в смысле “перековать мечи на орала”, т. е., сохраняя материал, создать новую форму; воры понимают перековку, вероятно, в том смысле, как перековывают лошадей: лошадь хромала в старой подкове, в новой она бежит; а то и так бывает, что перекуют обратно, и на дороге след остается, обратный истинному движению. Одним словом, перековка на блатном языке... имеет иное значение, чем в общем»¹⁷. Сюжетная линия «перевоспитания» недостаточно развернута в тексте (Пришвин успел реализовать эту идею в 1937 г., когда напечатали его очерк «Отцы и дети: Беломорско-Балтийский водный путь»,

и через несколько месяцев о стройке было приказано забыть), она становится поводом для раздумий в дневниках.

Пришвин размышляет о глубинных основах русского характера, способного к крайним проявлениям в экстремальных условиях. Именно в образах воров присутствует та самая русская народная сила, которую писатель называет в дневниках «удалью послушания, удалью с л у ж е н и я и л и б е з н а ч а л и я (выделено нами. — Е. Х.) перед лицом смерти: смертная удаль»¹⁸. Особенно четко эта идея прорисована в образе Васи Веселкина, идущего «усмирять» великие скалы ради того, чтобы начать жизнь с чистого листа («все простится за подвиг»), но так и не начавшего ее по причине гибели от взрыва. И то, что Зук от обиды уходит к блатным — не случайный для Пришвина ход в развитии сюжета. В финале мальчик возвращается к большевикам-чекистам, но на его теле есть уже «узоры» другой жизни (татуировка «Маша», то же имя, что и на плече у вора Рудольфа).

Схематично путь Зуйка можно представить следующим образом: это движение от общей коллективной идеологии (образы чекистов) — к индивидуалистическому анархизму, воспринятому в романтическом ключе (образы эков), — к человеческой самоидентификации в мире природы. Выстраивая именно такое движение героя, Пришвин базировался на собственном жизненном опыте: увлечение марксизмом — разочарование в нем — уход в природу как самопознание. Не случайно писатель указывал на сходство Зуйка с героем автобиографического романа «Кашеева цепь» — мальчиком Курымушкой, как бы перемещенным из средней полосы России в северные леса старообрядцев. В основе писательского успеха Пришвина лежит та же обида (исключение из гимназии с «волчьим билетом», отвергнутая любовь), только преодоленная страданием, творческой волей и временем.

Символичен для Пришвина финал романа: Зук постигает собственное «я» ни с чекистами-большевиками, ни с анархистами-уголовниками, а на большом оторвавшемся острове с дикими животными. Эта реконструированная писателем модель Ноева ковчега

в какой-то степени становится моделью пошедшей вспять истории, не социальной, а биологической: животное начало оказывается наиболее «благородным» в этом антропологическом эксперименте по перековке личности. Путь в природу оказывается кратчайшим путем к внутренней свободе, через природные законы писатель-философ предлагает постичь читателю и идею библейской свободы: через страдание (искупление) человек освобождается.

Интересно, что сюжетную линию, связанную с Зуйком, Пришвин педалирует, а другие (более потенциально конфликтные) линии романа разрешены без драматического напряжения. Так, в конфликте «рабочие канала (зэки) — надсмотрщики (чекисты)» прямое столкновение только намечено в сцене затопления (Сутулов — Рудольф), но тут же исчерпано. В сюжетной линии романа не говорится о противостоянии атеистов и верующих (хотя верующие — старообрядцы). Акцент в религиозном конфликте (который не состоялся) смещен на бытовое: это «табашники» и «староверы»: большевики курят, а старообрядцы считают табак «чертовым зельем». Наконец, смещение авторской фокусировки на периферию заключается и в том, что главным героем произведения выбран еще «несостоявшийся» человек — мальчик, который не вкусил всех тягот строительства и не прошел путь цельного духовного становления. Формирование Зуйка в тексте идет не столько идеологически, сколько нравственно и физически — он взрослеет.

Почему Пришвин идет к основной своей идее — освобождение через насилие — «окольными» путями, догадаться не сложно. Сама идея специфична и базируется на решительном личностном (волевом) усилии писателя подыскать оправдания тому, чему оправдания нет: и сложная структура текста, в которой можно усмотреть множество авторских дискурсов (мифологический, историко-культурный, религиозный, интертекстуальный и др.), и множественные переделки свидетельствуют о трудностях работы с материалом.

Возвращаясь к концепции всевидящего и вездесущего Бога, заданной эпиграфом, насилие, совершаемое не только над человеческой природой, но и просто над природой (взрыв многовековых горных пород, лежащих на пути будущего канала), — Божественно

по своей сути. Эта кощунственная для Пришвина-гуманиста мысль совсем не такова для Пришвина-философа. В категориях вездесущности нет разделения между свободой и насилием. Это не две стадии диалектического развития, а одновременно сосуществующие состояния мироздания. Сопоставляя современность с эпохой Петра I и соглашаясь с пушкинским осмыслением петровской темы в «Медном всаднике», писатель приходит к выводу, что главное нравственное назначение петровой дубинки — охрана единства личности. Человек, будучи в положении тотального насилия и уничтожения, не раздрается личным «хочется» и общественным «надо», и уже этим он освобожден.

В псалме Давида именно Божественная воля, Божественное знание («Ты испытал меня, и знаешь») предreshают и человеческое появление на свет, и устройство всего мироздания, и смерть. Божественная воля в этом контексте и есть то насилие (необходимое насилие), которое порождает жизнь. Бог знает действия, мысли, слова и путь человека, его конечный срок. Вездесущность Бога в тексте псалма объясняется тем, что Он и создал все вокруг, до мельчайшей подробности продумав весь путь человеческий — от его зародышевой формы в утробе матери до его попадания в утробу земли (могилу). Но в этой предначертанности одновременно и есть свобода, имманентно даруемая человеку вместе с жизнью: человек онтологически волен в собственном выборе (например, места, где он встретится с Богом, неважно, ад это, чистилище или рай, Бог вездесущ; или смерти: она предreshена еще с самого Божественного первотолчка для жизни; волен в совершении ошибки — как отступлении от предначертанного). И если в начале псалма говорится о прошедшем испытании («Ты знаешь меня»), то заканчивается псалом требованием нового испытания от Бога — испытания в борьбе с врагами Божьими, с нечестивцами, это испытание ненавистью — чувством, не подвластным Богу (он может карать, но не может ненавидеть).

Заканчивается псалом просьбой наставить на «путь вечный» и свести с пути «опасного». Что подразумевал Пришвин под «опасным» путем?

Во-первых, псалом утверждает, что человек свободен в двух вещах — в любви к Богу и в ненависти к врагам. Они не одновременны: любить Бога не означает ненавидеть его врагов, и наоборот. Но любовь Бога вездесуща и предполагает распространение и на врагов своих, человек в этом случае мельче Бога: он сознает собственную малость («Мне ли возненавидеть ненавидящих тебя?»), но совладать с собой не может — выходит из-под Божественной воли. Этот «опасный» п у т ь н е н а в и с т и и есть путь без Бога, Пришвин ясно осознавал это. Ненависть страшнее насилия, из последнего можно вырастить хотя бы внутреннюю свободу, из ненависти не вырастишь ничего, кроме полного разрушения и саморазрушения. Ненависть уничтожает личность, государственно-тоталитарная ненависть уничтожает нацию, самоуничтожение порождает пустоту. Наступили, по мысли писателя, времена, когда «Бога надо выдумать», т. к. его нравственное значение равно значению петровской дубинки. Это не означает, что насилие и насильственная перековка личности в сталинскую эпоху оправданы Пришвиным, речь у него совсем о другом — как не пустить насилие в душу, сохранить ее для другого начала, а затем возвратиться к Божественному. «Личность может быть реализована только в Боге», — записывает Пришвин в дневнике¹⁹.

Во-вторых, «опасным» путь видится Пришвину как п у т ь и з м е н ы себе из-за каких-то внешних обстоятельств, из-за подчинения им. Обретение третьего (библейского) эпиграфа усиливает процесс самокопания, нравственной авторефлексии на страницах «параллельного текста»: драматическое балансирование между внешней несвободой и желанием остаться собой отражается в каждодневных записях. В дневнике 1948 г., цитируя и переделывая (!) сталинские слова, Пришвин предлагает свой вариант писательства, не желая окончательно подчиниться эпохе пролетарского искусства: «Моя работа “коммунистическая по содержанию и м о я с о б с т в е н н а я п о ф о р м е (выделено нами. — Е. Х.)”, и такая моя, чтобы даже умный человек справа не подозревал меня в подхалимстве»²⁰.

Роман постепенно превращается для писателя в исповедь больной души, отягощенной поисками истины в стране безбожников, становится пришвинскими «окаянными днями», проверкой по «гамбургскому счету». В записи от 25 августа 1952 г. (за полтора года до смерти) Пришвин пытается объяснить с самим собой в связи с тем, что окончательно оставил надежду на напечатание романа, и признает свое поражение: «Моя задача была во все советское время приспособиться к новой среде и остаться самим собой. Эта задача требовала подвига, был подвиг, но сделано, все кажется, очень мало: много сил ушло на освоение нового»²¹.

Таким образом, окончательная незавершенность текста, его не-приход к читателю послевоенной эпохи отразил не только внутреннюю борьбу Пришвина с самим собой и его борьбу с цензурой, но и «лицо» (гримасу) современности — неготовность к сложному, подчас противоречивому разговору о насущных проблемах времени, игнорирование и разрушение нравственных основ личности. Требовалось подождать.

В такой системе координат именно *н е н а п е ч а т а н и е* *р о м а н а* становится презумпцией невиновности, свидетельством «настоящности» замысла, а незавершенность — завершением истории о том, что сохранение внутренней свободы (человеческой и творческой) возможно даже в «эпоху Креонта».

¹ См.: *Варламов А. Н.* Пришвин. 2-е изд. М., 2008. (Жизнь замечательных людей ; вып. 1113); *Дворцова Н. П.* Путь творчества Пришвина и русская литература начала XX века : дис. ... докт. филол. наук. М., 1994.

² *Холодова З. Я.* Художественное мышление М. М. Пришвина. Содержание, структура, контекст. Иваново, 2000. С. 153.

³ См.: *Гришина Я. З.* Комментарий // Пришвин М. М. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. М., 2006.

⁴ *Пришвин М. М.* Леса к «Осударевой дороге» : из дневников, 1931—1952 // Наше наследие. 1990. № 2 (14). С. 58—83.

⁵ Там же. С. 77.

⁶ *Пришвин М. М.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. М., 1957. С. 521.

⁷ *Пришвин М. М.* Дневники, 1926—1927. Кн. 5. М., 2003. С. 423.

⁸ Там же. С. 512.

⁹ Клейн И. Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время // Новое лит. обозрение. 2005. № 1 (71). С. 262.

¹⁰ Пришвин М. М. Леса... С. 74.

¹¹ Там же. С. 78.

¹² Верийский вестник. Что такое «шеол» и «гадес»? [Электронный ресурс]. URL: <http://berea.ucoz.ru>.

¹³ Пришвин М. М. Леса... С. 67.

¹⁴ Там же. С. 68.

¹⁵ Пришвин М. М. Осударева дорога // Пришвин М. М. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. М., 2006. С. 349.

¹⁶ Там же. С. 349.

¹⁷ Пришвин М. М. Леса... С. 64.

¹⁸ Пришвин М. М. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 6. М., 1957. С. 823.

¹⁹ Пришвин М. М. Леса... С. 75.

²⁰ Там же. С. 75.

²¹ Там же. С. 82.

2.2. Смерть как образ незавершенности в художественном мире В. Набокова

Помнишь, мы как-то завтракали...
года за два до твоей смерти?

В. Набоков

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.10

В аспекте проблемы незавершенности нас будут интересовать наиболее показательные, на наш взгляд, тексты В. Набокова — «Незаконченный роман» *Solus Rex* (1940—1942), автокомментарии к которому дают возможность определить границы термина «незавершенность», и собственно незавершенный текст «Подлинник Лауры. Умирать смешно» (2009), вышедший после смерти писателя. В эту парадигму добавляется еще одно звено — неопубликованный рассказ 1920-х гг. прошлого века «Наташа», так как он, по замечанию Б. Бойда, является претекстом для «Лауры». Кроме того, для понимания специфики незаконченного романа

нам необходимо не обойти вниманием и ряд ретроспективных отсылок, в частности к «Лолите» и «Аде», а также малой прозе В. Набокова, автобиографическим сюжетам (в частности, истории любви Набокова и Ирины Гуаданини). Не случайно еще З. Шаховская замечала, что у Набокова «похожесть персонажей, повторяемость их поразительна. Не только одни и те же навязчивые символы, как зеркала, но даже почти одинаковые образы переходят из книги в книгу, даже и предметы всегда возвращаются»¹. «Возвращение» — ключевой динамический «механизм» набоковской художественной рефлексии, обрастающий по мере углубления в набоковский мир не только метафорическими, но и метафизическими составляющими. Так, специфика романа «Лаура», как известно, и заключается в том, что его все-таки издают после смерти автора вопреки предсмертному желанию Набокова. Итак, писатель не хотел, чтобы его детище попало в свет незавершенным, а роман предстает-таки на полках книжных магазинов как «фрагменты». Собственно, нам было важно попытаться реконструировать некий «образ незавершенности», который, как нам видится, имел для писателя особенное значение, учитывая неоднократно «обратный ход» авторской рефлексии, обращающей Набокова через годы к «незавершенным текстам» не с целью их формального завершения и — что было бы логично — подготовки к изданию, а для того, чтобы сопроводить эти «отрывки» и «фрагменты» авторскими развернутыми ремарками, так и оставив их незаконченными.

Заметим, что в гносеологическом аспекте любой образ есть вымысел, и он ближе всего к такой разновидности познающей мысли, как допущение. Еще Аристотель заметил, что факты искусства относятся к области вероятного, о бытии которого нельзя сказать ни «да», ни «нет». Нетрудно заключить, что допущением, гипотезой образ может быть только вследствие своей идеальности и воображаемости.

Ключевой гипотезой будем считать предположение, что «образ незавершенности» Набокова включает концепты Смерть, Боль, Память. Именно их устойчивая оформленность и сформированность в художественном мире В. Набокова и создают эффект эстетической

завершенности — при формально незавершенной композиции текстов. Так, наличие «боли» (физической) в спектре рефлексий автора и героя о «смерти» размыкает потенциал данной категории в персональную метафизику В. Набокова, и, как это ни парадоксально, делает смерть «живой». Другими словами, именно боль утверждает возводительные смыслы категории «смерти» у Набокова. Если же она обрамлена деталикой внешнего «ритуала», ирония Набокова очевидна, пошлость процедуры оплакивания и похорон режет глаз: «На похоронах профессора Д. присутствовало с дюжину старых смиренных людей, постыдно связанных пошлым равенством (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — Н. З.) смерти, стоявших, как в таких случаях бывает, и вместе и порознь, в каком-то сокрушенном ожидании, пока совершался прерываемый светским волнением ветвей бедный обряд...». Или так: «Он опять с досадой подумал о зыбкости ее могилы, уже переходившей ползком в стан природы; вот уже лет семь, как он перестал о ней печься, отпустив на волю».

Набоковский герой, для судьбы которого у автора находится афористическая идиома: «Смерть — вопрос стилистический», с особой погруженностью переживает в моменты осознания факта смерти болевые эффекты разного рода: во «Флоре», например, это болезнь ногтей, в неоконченном романе — прищемленный палец. Важно, что такую боль в сюжетах Набокова нельзя унять, она как бы «непро-непреходяща» — в этой «незавершенности», неизбежности боли и есть, как это ни парадоксально, ж и з н е у т в е р ж д а ю щ е е с в о й с т в о с м е р т и. Набоковский герой отказывается «мыслить смерть в небесных понятиях». Поскольку такое «абстрагирование» от телесной боли означало бы некий предел, завершение «сюжета смерти». («Собственно, причина, по которой мы мыслим смерть в небесных понятиях, в том-то и состоит, что видимая нами твердь, особенно ночью (над нашим угасшим Парижем с сухопарыми арками бульвара Эксельманс и непрерывным альпийским плеском безлюдных его писсуаров), есть наиболее точный и вечный символ того огромного безмолвного взрыва»²).

Экзистенциальное переживание набоковских героев — в умении растягивать-длить то, что в обывательском представлении сопротивляется «длению», что противоречит самому «устройству» человеческому. И следовательно, это и утверждает сверхметачеловеческое в переживании ухода (смерти) героем Набокова. «С-мерть» в поэтике Набокова возвращена к исходной семантике: «с-мерить». Такой мерой в ментальном пространстве героя становится память, тоже, как известно, обладающая потенциалом принципиальной неисчерпаемости и одновременно динамики, что вновь актуализирует качество незавершенности.

Однако возвратимся к «стилистике смерти», к ее процессуальным свойствам. «Физическое ощущение, которое вызывают слова» становится непреложным набоковским критерием «качества», поверяющим жизнеспособность художественного факта. Собственно же словесные пассажи самого Набокова — некий вариант «незавершенного гештальта», отсюда невыразимо притягательное их «электричество», это напряжение и делает набоковский текст в целом, используя терминологию Р. Барта, «текстом-наслаждением». Фраза Набокова, как известно, движется «в себя». И ключевой, «акцентный» ее элемент, пренебрегая линейной логикой, помещается не в конец предложения, а скрывается в ее середине. На этой особенности и строится «зародышевая» метафора в поэтике Набокова. Стиль Владимира Набокова бесспорно обладает некой субстанциональной диалектикой самодвижения и развития; и если качество конечного (основы, единичного, зародышевой формы и т. д.) есть то, благодаря чему конечное становится бесконечным, то данный смысл в полной мере распространяется и на категорию «смерти» в мире Набокова, поскольку для автора смерть героя — «вопрос стилистический». Не случайно Дмитрий Набоков, сын Владимира Набокова, в интервью, данном до издания книги, прочитал карточку № 8 и прокомментировал ее так: «Знакомая Лауры на станции железнодорожной говорит: вот книга, которая про тебя, ты прочтешь п р о с о б с т в е н н у ю с м е р т ь . Э т о з а м е ч а т е л ь н а я с м е р т ь . И эта сцена, мы думаем, совпадает с концом главной части книги, потому что

приходит поезд, и одна из этих двух дам уезжает, а вторая, которая, может быть, представляет собой читателя, осталась одна. И никогда не узнает, что будет дальше».

Поэтика телесности В. Набокова открывает и другой ракурс (ресурс) темы незавершенности. При незавершенности персонажного облика набоковская Флора вполне завершена концептуально. Данный эффект обеспечен архетипическим планом образа Флоры. Поэтика телесности в текстах В. Набокова демонстрирует явный приоритет «костности» над «утробностью». В том смысле, что избыточное представительство тела в герое — знак близости тлена и развоплощения, тогда как «облегченным» героиням (таким, как Нина из «Весны в Фиальте»: «сухонькая шатеночка», не слепок, а «снимок бытия») всегда дан шанс «закрепиться» в вечности. Так и Флора, чей «изящный костяк тотчас вписался в роман», реализует своеобразную «программу» незавершенности, обходя этап женской зрелости. Она не «матерееет», а наоборот, возвращается «в себя», сохраняя «кощееву тайну». Тело Флоры — некая моделирующая внешний мир система, система кодов. Говорят, что тяжело больной писатель читал отрывки из романа персоналу больницы. Его сын никогда не приводил цитат из тайной книги, он говорил, что это все равно, что публиковать по частям. Лишь однажды, к столетию Набокова, он прочел несколько строк в американском университете. Вот они: «Исключительное строение ее костей сразу скользнуло в роман, стало тайным его скелетом и даже легло в основу нескольких стихотворений». Итак, набоковская Флора

была шупла до невероятности. Ребра проступали. Выдававшиеся вертлюги бедренных мослов обрамляли впалый живот, до того уплощенный, что его и животом нельзя было назвать... Грудь этой двадцатичетырехлетней нетерпеливой красавицы, каждая размером с чайную чашку, раскосым прищуром бледных сосков и твердостью очертанья казались лет на десять моложе ее самой³.

Флорино строение тела напоминает мальчишеское, но не женское. Подчеркивается не хрупкость стана, а шуплость до невероят-

ности, гендерные признаки сводятся до минимума. В традиционной культуре женская округлость форм воспринимается как способность к продолжению рода, к воспроизведению. С одной стороны, проступающие ребра Флоры непосредственно отсылают к первому человеку — Адаму, подчеркивают природу женщины, ее истоки. С другой стороны, сухость, шуплость, угловатость, костлявость ее тела вместе с изящностью уподобляют Флору ящерице, тотемический символизм которой связан со способностью «отпускать» память. Вместе с утраченным хвостом ящерица расстается с прошлым. Так актуализирован в структуре персонажа архетип вечного возвращения смерти — в жизнь. Телесная конституция героев (Флоры и Филиппа) противопоставлена как горизонталь и вертикаль, как четкость и размытость, где горизонтальную плоскость, размытость представляет тело Филиппа, а вертикаль, четкость, жесткий каркас — тело Флоры. Но вместе с тем только в единстве они создают ось, с опорой на которую создается целостная модель мира. Их взаимодействие напоминает то, как время циклическое становится линейным, как меняется мифопоэтическая модель мира на историческую, и наоборот. Как отмечает В. Н. Топоров, «само понятие “мир”, модель которого описывается, целесообразно понимать как человека и среду в их взаимодействии; в этом смысле мир есть результат переработки информации о среде и о самом человеке, причем “человеческие” структуры и схемы часто экстраполируются на среду, которая описывается на языке антропоцентрических понятий»⁴. В отличие от Флоры, Филипп пытается сам стать воплощением своего «таинственного манускрипта», воплотить его в жизнь. Флора же становится бессмертной по незнанию. Бессмертие у Набокова — это судьба, продолжение той же самой жизни, но уже за гробом для избранных. А. Битов отмечает, что Набоков — певец не жизни или смерти, и не жизни и смерти, и не жизни в смерти, и не смерти в жизни, а именно певец бес-смертия. («Слово “бес” попуталось... пожалуй, оно тут ни при чем... скорее попутал бес “красного словца”... “красное” нам запаadlo, и мы в эту сторону не пойдем... так что без-смертие»⁵.)

Концептуальные основания философии смерти (как «безсмертия») в поэтике В. Набокова сформированы уже в лирике писателя. С показательной устойчивостью в текстах 20-х гг. моделируется образ пространства, пребывающего за границами здешнего мира, вход в которое беспрепятственен и — легок:

Здравствуй, смерть! — и спутник крылатый,
объясняя, в рай уведет,
но внезапно зеленый, зубчатый,
нежный лес предо мною мелькнет.
И немой, в лучистой одежде,
я рванусь и в чаще найду
прежний дом мой земной, и, как прежде,
дверь заплачет, когда я войду...
1920

Мотив радостного воскресения в том же мире — но уже за гранью — сопутствует всем лирическим рефлексиям Набокова. Так, вместе с погибшими мореходами — в рай переносится и их «портовый городок», а в стихотворении «И в Божий рай пришедшие с земли» идиллическая картина детства самого героя реконструирована в полном объеме:

...в большом, совсем обыкновенном доме,
где Бог живет, где солнечная лень
лежит на всем; и пахнет в этом доме,
как, знаешь ли, на даче, — в первый день...
Потом проснутся; в радостной истоме
посмотрят друг на друга; в сад пройдут —
давным-давно знакомый и любимый,..
О, как воздушно яблони цветут!..
О, как кричат, качаясь, серафимы!..
1925

В отличие от Б. Пастернака, формулирующего в свою юную пору «определения» поэзии и души, юный В. Набоков в своих «Гексаметрах» дает определение смерти:

Смерть — это утренний луч, пробужденье весеннее. Верю,
ты, погруженный в могилу, пробужденный, свободный,
ходишь, сияя незримо, здесь, между нами — до срока, спящими...
1923

Единственное, что в посмертии вызывает сожаление героя — это невозможность записывать слова, безымянность райских феноменов:

Моя душа, за смертью дальней
твой образ виден мне вот так:
натуралист провинциальный,
в раю потерянный чужак.
Там в роще дремлет ангел дикий,
полулавлинье существо.
Ты любознательно потыкай
зеленым зонтиком в него,
соображая, как сначала
о ней напишешь ты статью,
потом... но только нет журнала
и нет читателей в раю.
И ты стоишь, еще не веря
немому горю своему:
об этом синем сонном звере
кому расскажешь ты, кому?
Где мир и названные розы,
музей и птичьи чучела?
И смотришь, смотришь ты сквозь слезы
на безымянные крыла.
1927

Своеобразный оптимистический потенциал набоковских «текстов смерти» реализован практически во всех финальных сценах его прозаических произведений. Символическая схема утраты-обретения, отшлифованная писателем в «Весне в Фиальте», где смерть героини изысканно инкрустирована театральными и мистическими деталями, — некий инвариант для всех последующих «смертель-

ных» сцен. Важно, что все жесты и реплики героев, так же как детали интерьера и штрихи подтекста, решаются через поэтику незавершенности:

Поднявшись по лестнице, мы очутились на шербоатой площадке: отсюда видна была нежно-пепельная гора в. Георгия с собранием крапинок костяной белизны на боку (какая-то деревушка); огибая подножье, бежал дымок невидимого поезда и вдруг скрылся; еще ниже виден был за разнобоям крыш единственный кипарис, издали похожий на завернутый черный кончик акварельной кисти; справа виднелось море, серое, в светлых морщинах. У ног наших валялся ржавый ключ, и на стене полуразрушенного дома, к которой площадка примыкала, остались висеть концы какой-то проволоки... я подумал о том, что некогда тут была жизнь, семья вкушала по вечерам прохладу, неумелые дети при свете лампы раскрашивали картинки. Мы стояли, как будто слушая что-то; Нина, стоявшая выше, положила руку ко мне на плечо, улыбаясь и осторожно, так чтобы не разбить улыбки, целуя меня. С невыносимой силой я пережил (или так мне кажется теперь) все, что когда-либо было между нами, начиная вот с такого же поцелуя, как этот, и я сказал, наше дешевое, официальное ты заменяя тем одухотворенным, выразительным вы, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом: «А что, если я вас люблю?» Нина взглянула, я повторил, я хотел добавить... но что-то, как летучая мышь, мелькнуло по ее лицу, быстрое, странное, почти некрасивое выражение, и она, которая запросто, как в раю, произносила непристойные словечки, смутилась; мне тоже стало неловко... «Я пошутил, пошутил», — поспешил я воскликнуть, слегка обнимая ее под правую грудь. Откуда-то появился у нее в руках плотный букет темных, мелких, бескорыстно пахучих фиалок, и, прежде чем вернуться к гостинице, мы еще постояли у парапета, и все было по-прежнему безнадежно. Но камень был, как тело, теплый, и внезапно я понял то, чего, видя, не понимал дотоле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море: белое небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь, и это белое сияние ширилось, ширилось, все растворялось в нем, все исчезало, и я уже стоял на вокзале, в Милане, с газетой, из которой узнал, что желтый автомобиль, виденный мной под платанами, потерпел за Фиальтой крушение, влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка, причем Фердинанд и его приятель, неуязвимые

пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, оказалась все-таки смертной⁶.

Ключом к «моменту перехода» становится незавершенное движение героя — «я хотел добавить». То обстоятельство, что герой отказывается «добавлять» — условие обретения «без-смертия» и для него самого, и для его возлюбленной. Незавершенность действия создает силовой динамический потенциал, необходимое напряжение и «градус», переносящий героев в их персональную вечность: «все-таки смертное» у Набокова имеет смысл «вечного». Впрочем, так же как для того, чтобы сказать об истинно прекрасном, Набокову потребуется «динамическая формула незавершенности» его героини — почти некрасивая.

Заметим, кстати, что набоковский след в современных текстах, при всем сохранении своей «фактурности», утрачивает главное качество концептуальной и стилистической целостности — ощущение незавершенности. Так, героини-манекены О. Славниковой, совершая, казалось бы, ту же «последовательность действий»:

Очень хорошо одетые, они поднимались по грязной лестнице, изгаженной кошками, что лежали тут же на окнах и батареях, будто старые шапки в полупустой комиссионке, — и там, куда не достигал скошенный пролетами и перилами свет уцелевших ламп, кошачьи глаза отсвечивали, словно полированные металлические кнопки. Вика шла впереди, ее небольшие крепкие икры, окрашенные, точно малярной кистью, серой белизною перекрученных чулок, поочередно напрягались, спадала пятка правой розовой туфли, — и ее законный муж Антонов, шагая следом через две ступени в расстегнутом, касавшемся коленей пиджаке, махал руками, точно неумелый лыжник... Антонов снова вышел на площадку, чтобы пропустить вперед нахмуренную Вику, — эта возня с двойными дверьми всегда создавала у них неловкость и замешательство, будто переход через неисправный турникет. Вика, нагнув крахмальную головку, прошагала мимо Антонова; упрямо держась к нему спиной, она включала электричество

и одновременно стаскивала короткий розовый жакетик, который, выворачиваясь, показывал атласную подкладку и кучу этикеток — их Антонову всегда хотелось состричь. Квартира, неистребимо похожая на тот, где покупалась мебель, самодовольный магазин, стояла дневная, раскрытая: ночь в незашторенном окне темнела до потолка, свежевылитое яйцо светильника подрагивало там сырым желтком, Викины цветы на подоконнике напоминали китайские иероглифы... Собственно, все проходило нормально: они без приключений вернулись с вечеринки и были в собственной своей квартире, где прожили уже полтора счастливых года; то был укрепленный семейный остров среди недавно переименованного города, место, где хранилась их новая одежда и где они иногда натыкались друг на друга, от неожиданности обнимаясь в напрасном усилии заполнить пустоту⁷, —

фатально завершают каждое из них и, как результат, — пустота, обладающая вполне ощутимым, придавливающим книзу «весом», являющимся главным препятствием к «переходу», оттого, казалось бы, очень «набоковская» героиня все никак не может закончить жизнь самоубийством. Эта смерть — «стилистически» ущербна, будучи обремененной весом усилия.

«Смертный список» самого В. Набокова весьма жизнеутверждающ: «Без-смертие как состояние жизни»; «Бессмертна ошибка, случай, опознание, отсутствие, утрата, незнание — нестреча»; «Бессмертна сама смерть»; «Бессмертно все то, что уловлено взглядом и слухом и запечатлено».

Так, смерть у В. Набокова — это «смешная обезьянка истины», которая не заканчивает своей игры с зеркалами, пренебрегая суевериями, разбивает их, составляет из осколков витражи, чтоб вновь строить в них рожицы, пусть иногда они и покажутся «некрасивыми» гримасами летучей мыши.

¹ Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 45.

² Набоков В. Лаура и ее оригинал : фрагменты романа. СПб., 2010. С. 88.

³ Там же. С. 41.

⁴ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исслед. в области мифопоэтического. М., 1995. С. 161.

⁵ Набоков В. Лаура и ее оригинал. С. 11.

⁶ Набоков В. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 93.

⁷ Славникова О. «Один в зеркале» : роман (предваренный знаковым эпиграфом: «Итак — подбираемся к концу. Владимир Набоков. “Приглашение на казнь”»). М., 2005.

2.3. Судьба и проза Джеймса Гордона Фаррела

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.11

2.3.1. «Потерянный Букер» посмертно

Несмотря на очевидный факт, что существование и функционирование художественной литературы в современном глобализованном пространстве заметно меняется под воздействием новых обстоятельств и вызовов времени, литературная и окололитературная ситуация Великобритании продолжает оставаться важной, насыщенной и интересной частью культурной жизни страны. Находясь среди явных лидеров в Европе по доле активных читателей среди населения (от 50 до 60 % по разным данным), Британия поддерживает интерес к литературе и чтению разными способами, не последнюю роль среди которых занимает система литературных премий. Самой знаменитой премией является, без сомнения, Букеровская (*The Man Booker Prize*). Учрежденная в 1968 г., она ежегодно присуждается за лучший роман на английском языке автору из Великобритании, Ирландии и стран Британского Содружества. Обладатель премии получает солидный денежный приз (50 тыс. фунтов стерлингов), денежные призы вручаются и всем финалистам, которые, кроме того, получают контракты на дизайнерское издание новой книги, прекрасную рекламу, известность среди читателей. Премия становится своего рода знаком качества произведения, а также символом признания достижений автора.

История Букеровской премии интересна и показательна во многих отношениях: она отражает социологию литературного чтения, изменения литературной и исторической моды; в ней нашлось место прогнозируемым результатам и неожиданностям, интригам и даже скандалам. Организаторам премии удастся привлечь к самому процессу обсуждения романов-кандидатов самые широкие слои читателей. Во многом сам процесс живого обсуждения, «боления» за любимых авторов и присуждения премии привлекает любителей литературы не меньше, чем знакомство с литературными произведениями. В последние годы Букеровский комитет преподнес читателям несколько сюрпризов, расширив традиционный формат ежегодного вручения премии, что, полагаем, упрочило репутацию премии, подтвердило ее независимый характер и претензии на справедливость выбора. Так, в 2008 г. в честь 40-летия премии учредители провели интернет-голосование среди читателей, выбирая «Лучшего Букера» (*the Best of the Booker*) (Букер Букеров). Среди отобранных жюри пяти лучших за 40 лет романов читателям было предложено выбрать один. Этим романом стало произведение С. Рушди «Дети полуночи», но в пятерку, среди прочих, также вошел роман Джеймса Гордона Фаррелла «Осада Кришнапура», что важно для нашего исследования. Кроме того, после смерти летом 2010 г. известной английской писательницы Берил Бейнбридж, произведения которой пять раз номинировались на Букеровскую премию и даже входили в число ее финалистов (так называемый шорт-лист), но ни разу не получили награды, Букеровский комитет решил посмертно наградить писательницу «Букером за справедливость». Назвав Б. Бейнбридж «вечной невестой Букера», литературный директор премии Ион Трев вновь предложил самим читателям выбрать лучший роман Бейнбридж путем интернет-голосования. В результате, премии был удостоен роман 1998 г. «Мастер Джорджи». Годом ранее, однако, Букеровский комитет принял не менее экстравагантное решение — восстановить историческую справедливость и вручить единоразовый дополнительный приз — «Потерянный Букер» (*Lost Man Booker Prize*) одному из романов 1970 г. Как отмечает критика,

тогда организаторы изменили правила и перенесли вручение премии с апреля на ноябрь 1971 г., «в результате этого сбой множество романов предыдущего года, получивших одобрение критики, не смогли участвовать в ней»¹. Букеровское жюри отобрало 6 романов-финалистов из списка, включавшего 21 произведение 1970 г., после чего любой читатель мог выразить свое мнение и проголосовать за один роман на официальном сайте премии.

«Появление ретроспективного шорт-листа — многоплановое и отчасти ностальгическое событие. Это хороший повод заставить англоязычных читателей либо заново, либо впервые обратиться к произведениям 40-летней давности. Остается лишь гадать, достанется «Потерянный Букер», а вместе с ним и 50 тысяч фунтов стерлингов живому или покойному автору», — размышлял К. Решетников накануне вручения премии². «Потерянного Букера» вручили за роман «Неприятности» («Problems»)* Джеймса Гордона Фаррелла (1935—1979), который получил 38 % голосов читателей всего мира. Писатель, трагически погибший в 1979 г., уже становился лауреатом Букеровской премии в 1973 г. за роман «Осада Кришнапура» («The Siege of Krishnapur»). Он стал, таким образом, вторым в истории премии автором, дважды удостоенным престижной награды вслед за Джоном Максвеллом Кутзее, нобелевским лауреатом по литературе 2004 г. Справедливости ради следует отметить, что в последующие годы список дважды лауреатов расширился: романы Хилари Мэнтел получали Букеровскую премию в 2008 и 2012 гг.

Награждение романа Дж. Г. Фаррелла очевидным образом актуализировало сразу несколько аспектов, касающихся прежде всего литературной репутации писателя и его наследия. Присуждение премии спусти 40 лет после публикации романа и 30 лет после гибели автора

* Поскольку романы Дж. Г. Фаррелла не переведены на русский язык, в исследовательской литературе существуют расхождения относительно перевода их названий. В ряде случаев роман «Problems» был переведен «Проблемы». Полагаем, однако, что контекстуально более правильным и соответствующим авторскому стилю был бы перевод «Неприятности».

наглядно подтвердило незавершенность, открытость ряда вопросов, связанных с именем и творчеством писателя. Упомянем в контексте данного исследования лишь такие факты, как трагически рано оборвавшаяся жизнь писателя, недописанный роман, над которым он работал в последний год своей жизни, постепенное, медленное признание со стороны критики и читателей, осмысление творчества серьезным литературоведением, которое по-настоящему началось лишь в последнее десятилетие. Не существует сомнений, что творчество Дж. Г. Фаррелла вошло в историю английской литературы и занимает там очень достойное место, однако еще живы близкие писателя (его брат получал «Потерянного Букера») и его друзья. Для русскоязычного читателя вопросов остается еще больше, поскольку ни одно из произведений Дж. Г. Фаррелла не переведено на русский язык. Кто же такой Джеймс Гордон Фаррелл?

2.3.2. Незавершенность: жизнь писателя

Джеймс Гордон Фаррелл (*James Gordon Farrell*, 1935—1979) родился в семье англичанина и ирландки в Ливерпуле, где прошло его детство, далеко не всегда безоблачное. После начала Второй мировой войны в 1939 г. многие города Британии подвергались варварским бомбардировкам немецкой авиации. Знаменитый порт Ливерпуля, его верфи, доки и склады были желанной мишенью для фашистов, город неоднократно бомбили, и эти эпизоды детства оставили неизгладимое впечатление в памяти будущего писателя. В 1941 г. во время одного из налетов бомба попала в соседний дом, который был полностью разрушен, а его обитатели погибли. Большой викторианский дом родителей Фаррелла также сильно пострадал, взрыв снес с него крышу, уничтожил все окна и двери. По счастливой случайности все члены семьи остались живы. Отметим попутно, что уроженка Ливерпуля Берил Бейнбридж, которая была лишь на несколько лет старше Фаррелла, также отразила свои детские впечатления о военном Ливерпуле в своем творчестве. Фаррелл неоднократно возвращался к собственному детскому травматическому

опыту в своей публицистике, интервью и художественной прозе. Во всех романах его «имперской» трилогии, принесшей автору признание и славу, присутствуют яркие эпизоды бомбежек и взрывов жилых домов. Как отмечает Р. Биннз, «опыт жертвы бомбежки, пережитый писателем в возрасте 6 лет, стал одним из двух испытаний в жизни Фаррелла, оказавших глубочайшее влияние на его творчество. Второе испытание настигло его через 15 лет»³ (речь, несомненно, идет о болезни писателя). В 1945 г. семья Фарреллов переехала в Ирландию, где будущий писатель окончил школу и в течение года работал в Дублине помощником школьного учителя.

В 1956 г. он поступил в знаменитый, основанный в начале XVI в. Брейзноуз-колледж (*Brasenose College*) Оксфордского университета, где начал изучать право. В конце первого семестра во время игры в регби ему стало плохо, он попал в больницу, где у него обнаружили полиомиелит. Болезнь изменила жизнь Фаррелла кардинальным образом. Поначалу он утратил способность пользоваться обеими руками, позднее, однако, работоспособность правой руки была частично восстановлена, но до конца здоровье и свобода движения не вернулись. В течение года, проведенного на больничной койке, ему пришлось пережить целый ряд восстановительных процедур, в том числе весьма болезненных. В 1960-е гг. методы лечения полиомиелита разительно отличались от тех, которые приняты в современной медицине, и включали в себя, среди прочих, длительные и мучительные процедуры, через которые должен был пройти каждый больной. Так, почти шесть месяцев будущему писателю пришлось провести с так называемым «железным легким» — приспособлением, которое стимулировало дыхание пациента, осуществляя механическое проветривание легких. Реалистические и даже натуралистические описания лечения были позднее включены в текст второго романа писателя. Именно в это время появилась его ранняя седина.

Через год Фаррелл вернулся в университет, но сменил специальность, полагая, что изучение современных иностранных языков потребует меньшего напряжения, чем изучение права. С отличием окончив университет в 1960 г., он провел два года во Франции,

преподавая языки. Его первый роман «Легкое» (*The Lung*) был создан еще в университетские годы и представлял собой романизованную автобиографию, в которой автор достаточно подробно и даже натуралистически описывал собственный опыт болезни и излечения от нее. Все издательства, в которые он посылал рукопись, отказались ее печатать. Вторым романом автора «Человек ниоткуда» (*A Man from Elsewhere*, 1963) был напечатан издательством Хатчинсон по программе поддержки молодых авторов. Переехав в Лондон в середине 1960-х гг., Фаррелл стал активно сотрудничать с издательством, работая в качестве рецензента рукописей начинающих авторов. Интересно, что одной из них стала Берил Бейнбридж, писательская карьера которой началась, таким образом, с восторженной рецензии ее бывшего земляка, о чем, кажется, ни один из них тогда не узнал. Тогда же им были написаны и опубликованы еще два романа: «Легкое» (1965), в основу которого был положен заметно трансформированный материал первого неудачного романа автора, и «Девушка в голове» (*A Girl in the Head*, 1967). Публикация романов не принесла автору славы, хотя сегодня, ретроспективно, в них прочитывается замечательный юмор писателя. Романы были по-разному оценены критиками: так, М. Бредбери оценивает их достаточно высоко⁴, а Б. Бергонци утверждает, что Дж. Г. Фаррелл не был сколько-нибудь значительным романистом до 1970 г., когда появился его роман «Неприятности»⁵.

В 1966 г., получив грант как молодой писатель, Фаррелл уехал в США, где провел два года. Р. Биннз отмечает, что именно там у него появился замысел обратиться к историческому жанру — истории Британской империи: «Возможно, жизнь в Нью-Йорке давала Фарреллу пространственную и временную отстраненность от материала, которая была ему необходима»⁶.

Дж. Г. Фаррелл всегда интересовался историей империи: он считал, что главное историческое событие, произошедшее в течение жизни его поколения, — это распад Британской империи, оказавший гораздо большее влияние на национальное самосознание англичан, чем Вторая мировая война⁷. Семья родителей писателя, как и многие

другие английские семьи, имела непосредственные связи с колониальной действительностью: его мать родилась и провела детство и юность в Ирландии (именно этот период 1920-х гг. описан в романе «Неприятности»). Родители Дж. Г. Фаррелла познакомились и поженились в 1930 г. в Бирме, а затем переехали жить в Читтангонг, маленький городок в Восточной Бенгалии, где отец будущего писателя получил должность в компании по добыче сахарного тростника. По воспоминаниям членов семьи, в этот период в Читтангонге жили не более восьмидесяти европейцев. 1930-е гг. были периодом так называемых восстаний за освобождение (*freedom riots*), во время одного из которых в мистера Фаррелла-старшего стреляли, и он был ранен. По свидетельству Р. Биннза, «Дж. Г. Фаррелл проявлял большой интерес к индийскому опыту своего отца и впоследствии, когда закончил роман «Осада Кришнапура», посвятил его отцу»⁸.

М. Бредбери указывает, что писатель начал активно работать над первым романом трилогии после того, как в январе 1968 г. узнал, что премьер-министр лейбористского кабинета Г. Вильсон объявил об окончательном выводе британских войск из бывших колоний на территорию метрополии. В годы детства и юности Дж. Г. Фаррелла колониальная английская проза* пользовалась большой популярностью среди читателей, и многие авторы этого направления продолжали создавать свои произведения, самыми популярными среди них были Р. Киплинг, Джон Бьюкен, Джойс Кэрри, Сомерсет Моэм и Э. М. Форстер. В отличие от этих авторов, жизненный путь которых так или иначе был связан с колониями, связи Дж. Г. Фаррелла с колониями были опосредованными, и ему удалось посетить

* Самый популярный жанр колониальной прозы — колониальный роман — генетически связан с популярным в XIX в. приключенческим романом. Сохраняя ряд его черт (описание экзотического мира и его обитателей, приключения европейцев в далеких странах), он подменяет гуманистический пафос приключенческого романа описанием и идеологическим обоснованием колониальной ситуации, т. е. ситуации взаимного непонимания контактирующих народов, евроцентризма, обоснование расизма и колониализма.

страны Азии лишь в зрелом возрасте в качестве туриста, но его описания Индии и Сингапура признаются исторически корректными. В своей монографии Б. Бергонци рассматривает прозу Дж. Г. Фаррелла в главе «Исторический роман»: «Существует один современный британский романист, который, как мне представляется, дает в своих последних произведениях замечательные примеры возможностей осознанного реализма и использования истории в романе, двух областей, которые пересекаются и накладываются друг на друга. Я имею в виду Дж. Г. Фаррелла... Фаррелла интересует история, но не в виде абстракции, а ее воздействие на отдельные человеческие жизни, и в той степени, в которой она служит метафорой настоящего»⁹. Другие авторы¹⁰ отмечают, что, вслед за Р. Кипплингом, Дж. Конрадом и Э. М. Форстером, которым удалось заменить политические взгляды и оценки империи на личностные, Дж. Г. Фаррелл в своей прозе осуществляет решительный разрыв с политизацией империализма. Б. Бергонци также отмечает черты сходства между романом «Поездка в Индию» Э. М. Форстера и романами об империи Дж. Г. Фаррелла: «Роман Э. М. Форстера “Поездка в Индию” — шедевр реализма и символизма. Его знаменитая первая фраза, о которой так много написано, одновременно указывает на главное место действия романа и на ядро его символической структуры: “За исключением Марабарских пещер — они находятся в двадцати милях от города — сам Чандрапор не представляет собой ничего особенного”»¹¹. Сравните эту фразу с первыми фразами романов Фаррелла: «Тот, кто раньше никогда не бывал в Кришнапуре, и кто подъезжает к нему с востока, скорее всего подумает, что добрался до цели своего путешествия, находясь за несколько миль до города, раньше, чем ожидал»¹². Фразы Фаррелла очень похожи на фразы Форстера. Одинаковая отстраненная, дающая информацию, описательная интонация, одинаковый спокойный, уверенный тон... И в то же время они фокусируют внимание на физическом месте действия романов и одновременно на их метафорическом центре. С самого начала Фаррелл демонстрирует искусное манипулирование множественными литературными кодами»¹³. То, что

Б. Бергонци называет «множественностью кодов», определяется Р. Крейном и Дж. Левитт¹⁴ как интертекстуальность, хотя данные авторы оговариваются, что интертекстуальность Дж. Г. Фаррелла имеет «абсолютно продуманный характер», он намеренно и очень искусно использует «чужое слово», тогда как Ю. Кристева, предложившая термин «интертекстуальность», рассматривала данное явление прежде всего как неосознанное использование «чужих» текстов и кодов в «своем» тексте.

Окончательно вернувшись из США в Англию и обосновавшись в Лондоне, Фаррелл вплотную приступает к работе над произведениями, посвященными имперской истории Великобритании. Позднее три романа — «Неприятности» (1970), «Осада Кришнапура» (1973) и «Падение Сингапура» (*The Singapore Grip*, 1978) — получили общее название «Трилогии об империи» (*Empire Trilogy*), хотя сам автор писал, что предпочитает рассматривать свои произведения «как триптих, а не как трилогию, когда каждое полотно представляет картину империи в разных исторических водоразделах и, по ассоциации, проливает свет одно на другое. Я не могу обещать, что не добавлю к ним новых полотен и не превращу триптих в многочастную композицию (*polyptich*)»¹⁵. О внутренней идеологической и тематической взаимосвязи романов, исследующих имперское сознание англичан на разных этапах его развития, предельно точно заявлено в первом романе серии («Неприятности»): «Важным фактором было следующее: присутствие британцев означало власть моральную, не только административную, здесь, в Ирландии, точно так же, как в Индии, Африке и в любом другом месте. Сами нации должны соответствовать этому авторитету, прежде чем самоуправление станет приемлемым предложением. В любом случае, так считал Майор»¹⁶.

Критики единодушно отмечают, что писатель провел без преувеличения колоссальную подготовительную работу в архивах и библиотеках. Действие романа «Неприятности» происходит в Ирландии в 1919 г., куда к невесте, знакомой ему в основном по переписке, приезжает после окончания войны майор Брендан Арчер и сразу же

попадает в водоворот разнообразных событий на фоне ирландской истории 1919 г., действий Ирландской республиканской армии (ИРА) и других освободителей. Именно в этом романе впервые в полную силу проявляется уникальная повествовательная манера писателя — редкое сочетание юмора, иронии, недосказанности в сочетании с серьезностью, даже драматичностью содержания.

Когда Фаррелл начинал писать роман, он считал, что приступает к работе над исторической прозой о прошлом Ирландии. Однако именно в это время начинаются новые «неприятности»: в 1969 г. активность ИРА провоцирует ввод английских войск в Северную Ирландию, и на улицах городов происходят кровопролитные стычки. «Я обычно шел в зал периодики библиотеки Британского музея читать газету “Таймс” за 1920 г., а возвращаясь, покупал в метро вечернюю газету. Необъяснимо, но факт: те же самые события происходили вновь, иногда буквально на тех же улицах Белфаста», — писал Фаррелл¹⁷.

После громкого успеха романа автор далеко не сразу обратился к истории Британской Индии XIX в.: в архивах сохранились данные, что он начал собирать материал по истории Мексики, но позже отказался от этой затеи. Второй исторический роман Фаррелла посвящен знаменитому историческому эпизоду обороны от мятежников английской резиденции в городе Лакхнау во время Индийского восстания 1856—1857 гг., эпизоду, многократно восславленному в английской литературе в знаменитом стихотворении А. Теннисона, а также в нескольких десятках (!) популярных романов, которые получили в конце XIX в. обобщающее название «романов о Восстании». «Самое расположение лондонского дома писателя рядом с Музеем Виктории и Альберта чудесным образом соотносимо с содержанием романа... Под бронзовым пологом мемориала Альберта сидит принц-консорт королевы Виктории, выполненный в позолоченной бронзе, держа в руке каталог Великой выставки 1851 г. — тот каталог, на символическом фоне которого разворачивается кошмар восстания в «Осаде Кришнапура»¹⁸. В тексте произведения выставка 1851 г. и ее каталог воплощают достижения викторианской Британии, ее цивилизатор-

скую миссию в колониях. Впрочем, когда дело доходит до сражения за собственную жизнь, то обороняющемуся гарнизону, у которого закончились боеприпасы, приходится палить из пушек по врагам бюстами классиков, которые наносят врагам заметный, хотя и неравномерный урон: полет металлической головы поэта Китса сильно ограничен массой локонов, тогда как голова Шекспира наносит мятежникам ощутимые потери. В этом, как и во многих других эпизодах, саркастический юмор Дж. Г. Фаррелла проявляется в полной мере, не противореча общей исторической достоверности повествования — гарнизон действительно оборонялся всеми доступными средствами.

Хотя реальный Лакхнау переименован в романе в вымышленный Кришнапур — город Кришны, а среди героев книги нет ни одного реального исторического лица, Фаррелл предпринял серьезные исторические изыскания, изучая материалы и документы о восстании в архиве и библиотеке Британского музея. После этого он отправился в Индию, чтобы «на месте» собрать материал для будущего произведения. Его «Индийские дневники», которые он вел во время поездки и которые были опубликованы после смерти писателя, демонстрируют поразительные наблюдения автора, а также передают его живые впечатления, которые позже нашли свое отражение в романе о Кришнапуре.

Любопытным и уникальным образом автор соединяет форму серьезного исторического повествования с приключенческим романом в духе XIX в. и характерными для него любовными и авантюрными мотивами и героями. Точно так же он соединяет, казалось бы, несоединимые вещи — иронию, драму, взгляд человека XX в. на события и проблемы века предыдущего. Несмотря на солидную историческую подготовку автора, в тексте романа нет анализа причин восстания, его механизмов и последствий. Образ восставших — это коллективный образ врага с неразличимыми отдельными лицами, образ страшной, несущей смерть и разрушение стихии, которой нужно противостоять всеми доступными средствами, но которую трудно ненавидеть. Отдельные восставшие появляются лишь в сценах сражений, но каждый раз они различимы лишь как

противники героев: «Взглянув вверх, он [Флери] увидел огромного бородатого сипая примерно в ярде от себя, который уже занес саблю, чтобы расправиться с ним... Как-то ему удалось уклониться от удара и кинуться на сипая, но сипай легко выдернул саблю из его руки и, ухмыляясь, отбросил ее. Лишенный всякой надежды, Флери попытался голыми руками вцепиться в его бородатое лицо, атака, на которую сипай, казалось, даже не обратил внимания, готовясь нанести смертельный удар своим клинком... Но удар так и не был нанесен...» (здесь и далее в цитатах перевод наш. — *О. С.*)¹⁹. Весь роман написан как версия события, данного лишь с одной точки зрения — со стороны англичан, которые, попав в трагическую ситуацию, отстаивают свою жизнь. Как неоднократно отмечалось в критической литературе, герои Дж. Г. Фаррелла — типичные английские джентльмены, носители умеренно-либерального мировоззрения. Это мыслящие личности, лучшие представители викторианского общества, люди дела, не боящиеся ответственности, а само произведение становится, таким образом, одновременно реконструкцией викторианского романного мира и реквиемом по нему, прекрасному миру Британской империи. Хотя герои романа Фаррела одерживают победу над мятежниками (строго следуя исторической правде!), читателю становятся очевидны причины позднейшего падения самой могущественной империи современного мира, по крайней мере — точка зрения автора на данный вопрос.

В ноябре 1973 г. роман «Осада Кришнапура» получил Букеровскую премию, причем среди писателей, чьи произведения вышли в финал, были такие известные мастера, как Айрис Мердок и Берилл Бейнбридж. На церемонии вручения награды Дж. Г. Фаррелл, который должен был произнести речь, поразил всех присутствующих, выступив с резкой критикой компании Букер — Макконнелл, главного организатора и спонсора, обвинив их в жестокой эксплуатации и обмане темнокожих рабочих в Вест-Индии. Денежную премию, полученную им за второй роман трилогии, писатель частично потратил на двухмесячное путешествие по Сингапuru и другим странам Востока, в том числе побывал в Сайгоне почти накануне вывода

оттуда американских войск и взятия города войсками Северного Вьетнама.

Третья книга трилогии Фаррела об империи «Падение Сингапура» посвящена одному эпизоду Второй мировой войны, а именно захвату британской колонии Сингапура японцами в 1942 г. Гораздо более объемный, чем два предыдущих произведения, роман объединяет несколько почти самостоятельных сюжетных линий. Симптоматично, что одна из рецензий на роман была написана начинающим писателем Тимоти Мо, который оценил роман как «личную попытку Фаррелла написать «Войну и мир»²⁰. Очевидно, что роман самого Т. Мо «Островное владение», созданный в 1986 г., использует тот же принцип организации и сочетания документального материала и художественной прозы, что «Падение Сингапура».

Хотя события, описанные в трех произведениях, далеки друг от друга географически и хронологически, три романа, составивших «Трилогию об империи», описывают кризисные моменты истории Британской империи на протяжении почти ста лет. Автор приходит к выводу о неизбежности ее падения. Кроме романов, входящих в состав трилогии, имперской истории посвящен также роман Дж. Г. Фаррелла «Станция на холме» (*The Hill Station*), действие которого происходит в Индии в 1871 г. Роман остался незаконченным из-за внезапной трагической гибели автора.

Закончив работу над романами трилогии, писатель решил оставить Лондон и переехать в Ирландию, «чтобы снова стать ирландцем»²¹. Он купил небольшой дом в сельской местности графства Корк и переселился туда. 11 августа 1979 г., отправившись на рыбалку, он был смыт с высокой скалы морской волной. Его тело было найдено и предано земле только через месяц после смерти.

2.3.3. Незавершенный роман

Трагическая гибель 44-летнего писателя в расцвете сил потрясла литературную Британию. Вскоре после его смерти силами друзей и близких был издан том воспоминаний о Фаррелле, куда

также вошли его «Индийские дневники» и часть незавершенного романа «Станция на холме». Книга открывается предисловием друга писателя, критика Джона Сперлинга, в котором сообщается, что опубликованные девятнадцать глав произведения составляют примерно его половину. Хотя, по сведениям Дж. Сперлинга, сохранились также черновики второй части, но полагаем, что целую картину романа составить сложно. Кроме того, как описывают редакторы, работавшие с писателем, обычно он полностью писал произведение, и лишь после этого подвергал весь текст значительной переработке и редактированию. Таким образом, тот вариант текста, который был опубликован в 1981 г. и с тех пор неоднократно переиздавался, является не только незаконченным, но и незавершенным. Дж. Сперлинг также отмечает, что редакторы, среди которых был и он сам, вставили в авторский текст Фаррелла эпизоды, написанные рукой мастера, но сохранившиеся в отдельной папке. Более того, даже само название произведения было определено редакторским коллективом, так как автор называл его «романом о станции на холме». В своем последнем письме в издательство Фаррелл отмечал, что еще не остановился на окончательном варианте названия. В черновиках присутствует также еще один возможный вариант названия — «Доктор в замешательстве» (*The Doctor of Confusion*).

Действие произведения вновь происходит в Британской Индии спустя четверть века после восстания. Уже немолодые герои «Осады Кришнапура», доктор Маккнаб и Мириам, все еще живут в Кришнапуре, но события восстания уже отошли в область далекого прошлого, и даже племянница Маккнаба с трудом вспоминает, что ее дядя и тетя «встретились при каких-то странных обстоятельствах... во время какого-то сражения, когда вокруг было множество мошек, но не было одежды — может, поэтому все и случилось»²². Герои путешествуют по Индии, направляясь в горы; «станциями на холме» назывались английские горные поселения, куда летом, прячась от невыносимой жары, переселялись английские дамы — мемсахиб. Основное действие романа разворачивается в Симле, знаменитом горном курорте в предгорьях Гималаев, знаковом для имперского

существования и сознания месте. Как определяет энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, «Симла — округ в Британской Индии, в Пенджабе. Главный город того же имени на высоте 7330 футов [2300 м] над уровнем моря, с прекрасным и здоровым климатом; важная санатория европейцев... Шесть-семь месяцев в году здесь живут вице-король и другие сановники Индии»²³. Фаррелл вновь возвращается к описанию любимой им Британской Индии, скрупулезно восстанавливая образы викторианской цивилизации (как материальной, так и духовной) на страницах произведения. Однако общий тон романа не имеет ничего общего с напряженной и драматической героикой романа о Кришнапуре: в «Станции на холме» царят ностальгия, грусть и увядание. Даже главная молодая героиня произведения Эмили — болезненное создание — приезжает в Симлу на лечение. В романе созидательная энергия викторианства выглядит уставшей и исчерпавшей себя, близящейся к своему закату, неизбежному и неотвратимому.

Критика благосклонно встретила посмертную публикацию автора, справедливо отмечая замечательное повествовательное мастерство писателя, глубину характеристики, его блестящую иронию. Дж. Сперлинг, однако, замечает: «Я совсем не уверен, что Джим одобрил бы публикацию своего последнего романа в неотредактированном и незаконченном виде. И все же, как все его друзья... я настаивал на публикации. Почему? Во-первых, потому что это интересная и захватывающая история; во-вторых, потому что в ней присутствуют три замечательных героя (Доктор Маккнаб, преподобный Кингстон и Епископ), которые... требуют своего присутствия в жизни; в-третьих, потому что в романе замечательно воссоздана викторианская Симла; в-четвертых, потому что Джим погиб в расцвете жизни и таланта»²⁴.

Один из самых замечательных критических откликов, который появился после публикации посмертного тома прозы Фаррелла, был написан Н. Шримптоном, который, зная, что писатель был поклонником русской литературы и особенно литературы диссидентской (в частности, восхищался романом А. И. Солженицына «В круге

первом»), писал: «Великий роман Солженицина был написан, чтобы показать соотечественникам писателя, кто они есть на самом деле, предлагая им образ их собственного запрещенного прошлого. Замечательная проза Фаррелла... предполагает, что мы, британцы, не поймем по-настоящему, как мы живем сегодня, до тех пор, пока не разберемся со своими потаенными воспоминаниями»²⁵.

2.3.4. Парадоксы рецепции

И все-таки ведущая домой
Дорога оказалась слишком длинной...
И. Бродский

Хотя исторические романы Фаррелла получили признание при жизни писателя и были удостоены престижных литературных премий, их путь к широкому читательскому признанию парадоксален и очевидным образом незавершен. Даже в Великобритании его прижизненная известность оставалась не слишком широкой. Критики объясняют это по-разному. Например, М. Прайс пишет: «Хотя ирландский поэт Дерек Махон называл его “лучшим романистом последних лет”, Дж. Г. Фарреллу явно недодано популярности, которая обрушилась на других писателей конца XX века. Иногда его путают с Джеймсом Т. Фарреллом — удивительно, но оба писателя умерли в течение одного месяца в 1979 г., но этот писатель рабочего класса, выходец из самых неблагополучных районов Чикаго, является полным антиподом Дж. Г. Фаррелла»²⁶. Представляется, однако, что, кроме вышеуказанного обстоятельства, ограниченность рецепции творчества замечательного романиста определяется рядом факторов, прежде всего историко-литературного и даже психологического характера.

Распад империи стал для Великобритании и для сознания британцев одним из самых травматических событий XX в. Как пишет Т. Н. Красавченко, «Великобритания перестала быть “империей”, она стала “страной”, утратив свою “исключительность”, лелеемую

англичанами на протяжении веков, утрата “жемчужин короны” — колоний — повлекла за собою не только социально-экономическую перестройку, но и изменения в национальной психологии, ломку национального стереотипа. Англичане старшего... и даже среднего поколений были воспитаны на “мифе” об исключительности и могуществе англичан. Утрата этого чувства исключительности, нисхождение на уровень “как все” — процесс мучительный»²⁷.

В течение 1950—1960-х гг. имперская история почти исчезла из британской литературы. Возвращение интереса наблюдается в 1970-е гг., когда острота пережитых событий несколько сглаживается и отходит в область прошлого, хотя и не далекого, которое общество склонно рассматривать субъективно и избирательно.

Кроме того, колониальная литература исторически не рассматривалась английской серьезной литературной критикой как заслуживающая внимания часть общелитературного процесса, но, скорее, как лекговесное развлекательное чтение, как литература для подростков и не самых взыскательных читателей. Э. Саид в своем знаменитом труде «Ориентализм» саркастически замечает, что английская литература «пишется для европейцев» и выражает исключительно островную точку зрения на мироустройство, она исследует свое пространство, цивилизуя и культивируя его (*it is domesticated*)²⁸. Не будет большим преувеличением утверждение о том, что вплоть до середины XX в. колониальная литература и колониальные мотивы не рассматривались серьезным литературоведением Великобритании, поскольку в обществе господствовала точка зрения, что существование колоний — данность, которая в определенном смысле обеспечивает покой и внутреннюю стабильность, но не представляет самостоятельного интереса.

Чтобы понять, что Дж. Г. Фаррелл пишет серьезную прозу, нужно было ее прочитать, понять и отрефлексировать, но внешний антураж — краткие аннотации на обложках книг и в журналах и даже оформление книг — отпугивало серьезного читателя, эксплуатируя образ привычного авантюрно-приключенческого романа. Парадоксально, но факт: европейские читатели, лишенные

некоторых предрассудков британской читательской аудитории, кажется, раньше оценили замечательные качества прозы писателя. Об этом, в частности, свидетельствует большое количество критических и академических работ, написанных во Франции, Австрии, Германии и т. д.

Кроме того, роман Дж. Г. Фаррелла «Осада Кришнапура» стал одним из первых произведений нового направления в английской литературе, которое получило мощное развитие в конце XX в. — неовикторианского английского романа, направления, которое позднее было определено как «историографическое метапověствование». Хронологически раньше Фаррелла прибегли к этой стратегии только Джин Рис в романе «Широкое Саргассово море» (1966) и Джон Фаулз в «Женщине французского лейтенанта» (1968). Вклад писателя в развитие истории английского романа, таким образом, ретроспективно становится более рельефным.

Изменение отношения к творчеству Дж. Г. Фаррелла и неуклонное «повышение» его статуса в оценках серьезного академического литературоведения хорошо отслеживается на примере постоянно появляющихся работ, посвященных его творчеству. Еще в 1979 г. известный английский литературовед Бернард Бергонци в монографии «Состояние романа» (*The Situation of the Novel*) дал высокую оценку исторической прозе Дж. Г. Фаррелла. В 1987 г. в исследовании «Перспективы британской исторической прозы сегодня» Н. Макьюен утверждал: Фаррелл считает, что историческое объяснение прошлого «одновременно необходимо и недостижимо»²⁹; он «придал этому термину [историческое повествование] новое значение своей прозой, которая оценивает исторические факты через положение людей, скептически, но с пониманием и восхищением»³⁰.

После смерти писателя вышел целый ряд значительных литературоведческих и биографических монографических изданий. В последние годы, особенно в связи с обсуждением премии «Букер Букеров» и «Потерянный Букер», творчество писателя стало активно обсуждаться и в академической периодике, и в популярных изданиях. Семья писателя передала его архив в Дублинский

университет, где он хранится в знаменитой Библиотеке архивов Тринити-колледжа.

К большому сожалению, даже имя Дж. Г. Фаррелла известно в России лишь узким специалистам по английской литературе. Между тем его проза увлекательна, информативна, блестяще написана, интеллектуальна и смешна одновременно. Чтобы не быть голословными, приведем в качестве примера отрывок из романа «Осада Кришнапура», повествующий о визите высокого начальства в Кришнапур накануне восстания:

Как и можно было ожидать, в армии, где продвижение по служебной лестнице производилось строго по старшинству, генерал был человеком в летах: ему было далеко за семьдесят. Кроме того, он был маленьким и дородным, так что уже не мог легко вскакивать в седло и [вылезать] из седла, как когда-то; усадить его на коня или снять с него было весьма непростой задачей. Расположившись с двух сторон от коня генерала, его совары — индийские конные ординарцы — крепко взялись за штаны генерала и подняли его в воздух, а генерал при этом начал нетерпеливо болтать ногами, чтобы освободить их от стремян. Когда ему это удалось, конь был выведен вперед, а генерал опущен на землю. Когда он неловко приблизился к входу, Коллектор и Судья поняли, что предчувствие их не обмануло: вместо трости генерал опирался на битую для крикета. Зная, что память стала его подводить, генерал часто носил с собой какой-нибудь предмет в качестве памятки; так, если ему надо было поговорить о лошадях, он брал кнут для верховой езды, а если обсудить оружие — клал в карман две мушкетные пули¹.

Нет сомнений, что Дж. Г. Фаррелл — это тот автор, произведения которого будут привлекать все большее количество читателей. Процесс этот явно не завершен; очень бы хотелось надеяться, что его творчество придет и к русскоязычной читающей публике.

¹ Джеймс Фаррелл получил «потерянного» Букера [Электронный ресурс]. URL: <http://www.segodnya.ua/culture/showbiz/dzhejmc-farrell-poluchil-poterjannoho-bukera.html>.

² Решетников К. Награда потеряла героев [Электронный ресурс] // Взгляд. Руб. 26 марта 2010. URL: <http://vz.ru/culture/2010/3/26/387329.html>.

- ³ *Binns R. J. G. Farrell. L. ; N. Y., 1986. P. 20.*
- ⁴ *Bradbury M. The Modern British Novel. L., 1993.*
- ⁵ *Bergonzi M. The Situation of the Novel. 2nd ed. L., 1979.*
- ⁶ *Binns R. Op. cit. P. 25.*
- ⁷ *Crane R., Levitt J. Troubled Pleasures: the Fiction of J. G. Farrell. Dublin, 1997.*
- ⁸ *Binns J. Op. cit. P. 29.*
- ⁹ *Bergonzi B. Op. cit. P. 228—229.*
- ¹⁰ *Crane B., Levitt B. Op. cit.*
- ¹¹ *Фортнер Э. М. Поездка в Индию. Л., 1937. С. 4.*
- ¹² *Farrell J. G. The Siege of Krishnapur. London., 1985. P. 3. Перевод наш.*
- ¹³ *Bergonzi B. Op. cit. P. 229.*
- ¹⁴ *Crane R., Levitt J. Op. cit.*
- ¹⁵ *Binns R. Op. cit. P. 33.*
- ¹⁶ *Farrell R. Troubels. L., 1984. P. 51.*
- ¹⁷ *Farrell J. G. Girls and Boys // Spectator. 1970. 10 Oct. P. 407.*
- ¹⁸ *Binns R. Op. cit. P. 29.*
- ¹⁹ *Farrell J. G. The Siege of Krishnapur. L., 1985. P. 150.*
- ²⁰ *Mo T. Magpie Man // The New Scotsman. 1978. Vol. 96, Sept. 15. P. 337—338.*
- ²¹ *Binns R. Op. cit. P. 22.*
- ²² *Farrell J. G. The Hill Station. L., 1981. P. 92.*
- ²³ *Брокгауз и Ефрон. Энциклопедия. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/brok/index.php.*
- ²⁴ *Sperling J. Foreword // Farrell J. G. The hill Station. L., 1981. P. 8.*
- ²⁵ Цит. по: *Binns R. Op. cit. P. 34.*
- ²⁶ *Price M. Empire Statement // Bookforum. Oct./Nov. 2005. URL: http://www.bookforum.com/inprint/012_03/2017*
- ²⁷ *Красавченко Т. Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990. С. 129.*
- ²⁸ *Said E. Orientalism. N. Y., 1978.*
- ²⁹ *McEwan N. Perspective in British Historical Fiction Today. L., 1987. P. 158.*
- ³⁰ *Ibid. P. 148.*
- ³¹ *Farrell J. G. The Siege of Krishnapur. L., 1985. P. 63—64.*

2.4. Незавершенность цикла романов воспитания И. В. Гете о Вильгельме Мейстере

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.12

Приступая к разговору о проекте становления субъекта в европейском романе воспитания современности, мы прежде всего должны определиться с содержанием термина «современность». В данной статье, вслед за Ю. Хабермасом, Д. Кларком и другими исследователями, под «современностью» (*dermoderne*, Ю. Хабермас¹; *modernity*, Д. Кларк²) будем понимать значительный временной промежуток, верхней границей которого выступает первая половина XX в., а нижняя граница опускается до XVII–XVIII вв. Таким этот период видят Ю. Хабермас, А. Кожев, М. Фуко, Б. Андерсон, Д. Кларк и др. Философским основанием для его выделения становится постулируемый XVII–XVIII вв. тип рациональности и его проблематизация в культуре XIX — начала XX в. Современность в целом включает и период безраздельной веры в разум, и период скепсиса в отношении классической рациональности в романтизме и модернизме. Для нее характерны состояние разорванности опыта (Ю. Хабермас), фрагментированности смыслов, проблематизации ценностей; она детерминирует нестабильное состояние субъекта, над нормализацией, стабилизацией которого работают различные социальные институты, в том числе роман воспитания.

Временем рождения романа воспитания как новой литературной формы следует считать эпоху Просвещения. Именно в национальных литературах Просвещения появляется целая плеяда романов, описывающих становление главного героя: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» Д. Дефо, «История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна, «История Агатона» К. Виланда, «Тобиас Кнаут» И.-К. Вецеля, «Биографии по восходящей линии» Т. Г. Гиппеля, наконец, «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» И. В. Гете.

Сам термин *Bildungsroman* возник в 1774 г. — так немецкий критик и теоретик литературы Ф. Бланкенбург охарактеризовал роман К. Виланда «История Агатона». В своем «Опыте о романе» Бланкенбург формулирует задачу автора не как создание идеального человеческого характера, а скорее наоборот. «Романист, — утверждает Бланкенбург, — показывает в своем произведении возможного человека действительного мира. Герой романа должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, низкое и высокое, трагическое и смешное. Он не марионетка, покорно подчиняющаяся сконструированному действию, а личность со всеми присущими ей особенностями, которая изменяется, развивается, воспитывается»³. В этом высказывании заключается одно из главных требований, которое просветительская эстетика предъявляла к роману и его герою: специфика романа состоит в показе становления героя, его постепенного взросления и освобождения от своих недостатков.

Какие же причины обусловили появление в просветительской литературе новой формы — романа воспитания? Ряд исследователей в качестве таковых указывают на интерес авторов-просветителей к вопросам воспитания, проявившийся в написании ими педагогических трактатов и закономерно перешедший в создание художественно-воспитательной формы. Но чем, в свою очередь, можно объяснить этот интерес, равно как и общий воспитательный пафос Просвещения? Причины его лежат в самом характере эпохи и ее взгляде на человека.

Представление о человеке как свободной и самостоятельной личности зародилось еще в эпоху Возрождения. Тогда оно привело к возникновению гуманизма, согласно которому человек является не просто сочетанием двух субстанций — природной и Божественной, как учило Священное Писание, а особой (третьей) субстанцией, имеющей специфически человеческую природу. Но только в эпоху Просвещения человек окончательно отделяется от этих двух миров, чему способствовала формулировка понятия культуры. Мир культуры — это мир, созданный человеком. Человек выступает в культуре не как творимое, а как творящее существо, не как объект

воздействия внешних сил, а как субъект, изменяющий мир. Наследие предшествующих поколений в эпоху Просвещения перестает восприниматься как нечто естественное, данное от Бога. Оно начинает рассматриваться как формируемое самим человеком, подлежащее критическому анализу и совершенствованию.

Для просветителей человек прежде всего разумен. Сам термин «Просвещение» утвердился после статьи И. Канта (1784), в которой просвещение предстает «выходом человека из состояния несовершеннолетия, которое есть неспособность пользоваться разумом без руководства со стороны кого-то другого»⁴. Разумность выступает синонимом самостоятельности, активности, свободы субъекта. Человек может и должен мыслить и действовать свободно и самостоятельно в самых различных сферах. Отсюда проистекает вера в разум как силу, способную не только познать мир, но и перестроить на разумных началах социальные отношения — кантовский выход человека из состояния «несовершеннолетия». Великое упование Просвещения состояло в том, что мир можно и нужно изменить к лучшему. «Современность, — пишет Д. Кларк, — предложила мечту о достижимом порядке»⁵.

Но просветители не могли не видеть, что такая точка зрения на человека мало согласуется с тем, каков он есть в действительности. Реальный их современник предстал как бы искаженным подобием «истинной человеческой природы», которую легче было обнаружить в прошлом или в отдаленных странах. Мы не раз сталкиваемся в трудах просветителей с апологетикой «человека естественного» и резкой критикой «человека цивилизованного» (самый яркий пример здесь, конечно, Ж.-Ж. Руссо).

Поэтому одной из основных своих задач просветители считали совершенствование и исправление человеческой природы. Это обусловило их глубокий интерес к вопросам воспитания личности и стало причиной рождения различных педагогических теорий, самые крупные из которых — теории Дж. Локка и Ж.-Ж. Руссо. Задача искусства Просвещения также мыслится идеологами эпохи в духе ее названия: просвещение народов, исправление нравов, воспитание личности разумной, активно созидательной, свободной.

Однако идея прогрессивного развития приводит к возрастанию рациональности, которая призвана очертить контуры грядущих перемен и инструментализировать пути их осуществления. Рационализации подвергаются все области, в том числе и область художественного творчества, сам творческий разум, «открытия которого переводятся в рассудочный план, функционирующий по правилам логики обоснования»⁶. Причем рациональность европейской «современности», которую «открывает» эпоха Просвещения, сравнима с рациональностью капиталистического хозяйства, где все основано на расчете по количественным критериям. Это счетное измерение классической рациональности находит отражение в систематизации накопленных фактов, построении таксономии, составлении списков, кропотливом заполнении таблиц, что подробно рассматривает, например, М. Фуко в своей монографии «Надзирать и наказывать», в идее регламентированности всего и вся.

Еще одним следствием мечты о достижимом порядке стала стандартизация всех областей — законов, поведения, мышления, чтобы было легче управлять всем этим, занимаясь общественным переустройством. Современность рождает понятие человеческой нормы. «Нормальное становится принципом принуждения в обучении с введением стандартизированного образования и возникновением “нормальных школ”», — пишет М. Фуко⁷.

Унификацией реальной малоупорядоченной жизни по созданным заранее планам и таблицам занимаются различные социальные институты, которые создают свои собственные нарративы этого процесса. Так, педагогический нарратив производства субъекта был сформулирован в двух наиболее авторитетных концепциях своего времени — трактате Дж. Локка «Мысли о воспитании» и романе-трактате Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или О воспитании». При этом в трактате Локка общекультурные тенденции современности проявляются наглядно, а у Руссо предстают в опосредованном виде. Так, хотя Руссо выступает апологетом свободного воспитания и предлагает удерживать ребенка до 18 лет вдали от испорченного общества, фактически Эмиль формируется в соответствии с

умонастроениями своей эпохи. Как и Локк, Руссо рисует в своем романе-трактате образец личности, который должен был получиться в результате воспитания. Локк прорабатывает физическое, нравственное и умственное содержание воспитания, определяя его результатом человека физически крепкого, добродетельного, деятельного, умеющего владеть собой, обладающего ясной мыслью и жизненно необходимыми знаниями, «умеющего вести свои дела толково и предусмотрительно»⁸. Руссо выделяет четыре возраста воспитанника, в каждом из которых воспитатель должен привить ему определенные представления, сформировать те или иные личностные качества, научить различным умениям. «Я решил взять на себя воображаемого воспитанника, предположить нужные мне возраст, здоровье, знания и все таланты, потребные для того, чтобы трудиться над его воспитанием, и вести его с момента рождения до того времени, когда он, ставши зрелым человеком, не будет уже нуждаться в ином руководителе, кроме самого себя» — такую цель ставит он перед собой⁹. Таким образом, воспитание, задающее человеческую норму и одновременно образец в духе просветительской концепции личности, и характерная табличная логика этого процесса, его рационализирование, разделение на роды и виды, выделенные нами как установки эпохи Просвещения, начала современности, предстают как у Локка, так и у Руссо. Любопытно то, что Руссо продекларировал одну стратегию (свободное воспитание), а описал совершенно другую. На сознательном уровне автор часто выступает оппозиционером по отношению к своей культуре, а на самом деле не может не репрезентировать ее тенденции.

Вернемся к трактату Дж. Локка «Мысли о воспитании». Выдержавший четыре переиздания при жизни автора, переведенный на большинство европейских языков, он пользовался популярностью модного романа.

Основной вид воспитания ребенка, который выделяет Локк, в истории педагогики обычно именуется нравственным, хотя сам Локк называет его разумным. Это главная часть трактата, концентрация его идеологии. Великий принцип и основа всякой добродетели за-

ключаются, по Локку, в том, чтобы человек был способен поступать вопреки своим наклонностям и следовать исключительно тому, что указывает разум как самое лучшее, «хотя бы непосредственное желание влекло его в другую сторону»¹⁰. Локк формулирует этот тезис вновь и вновь, то кратко и директивно, то пространно и красноречиво, обращая то к своим наблюдениям, то к опыту древних.

Конечная цель трактата — воспитание индивида, который будет управлять самим собой в соответствии с теми правилами, привычка следовать которым была выработана у него с детства. «Глупый депот, — читаем у М. Фуко, — приковывает рабов железными цепями; истинный политик связывает их еще крепче цепью их собственных мыслей; первое ее звено он закрепляет в надежной точке — в разуме. Связь эта тем крепче, что мы не знаем, чем она держится, и считаем ее делом собственных рук (выделено нами; почти дословно то же самое у Локка. — А. С.). Отчаяние и время разъедают скрепы из железа и стали, но бессильны против привычного соединения мыслей, разве лишь укрепляя его»¹¹.

Каким же образом ребенок должен усвоить правила поведения в обществе? Дети руководствуются в своих поступках примером, говорит Локк, и это одна из главных причин рождения романа воспитания и его многочисленных вариаций — биографий и автобиографий, школьной повести, литературной волшебной сказки. Самостоятельное плавание по житейскому морю может завершиться кораблекрушением, если у молодого человека не будет, метафорически говоря, карты, чтобы он заранее ознакомился с подводными камнями и мелями, с течениями и зыбучими песками светской жизни. В своем небольшом по объему трактате Локк, конечно, не может нарисовать перед родителями и молодым человеком подробную картину общественных нравов с обозначениями мелей и подводных течений. А вот роман воспитания как раз и рисует, часто в мельчайших деталях, те опасности, что могут подстергать героя в обществе, парадоксы человеческих характеров и обычаев, без знания которых он рискует вечно наталкиваться на рифы опасных ситуаций. Просветительская литература последовала совету Локка. Так, Г. Филдинг первым из

английских писателей описал в своем романе историю воспитания Тома Джонса как познание человеческих нравов (эпиграф романа гласит: «Видел нравы многих людей»). Традиция школьного изучения литературных текстов также опирается на принцип обсуждения нравственно-этических вопросов и их проявления в поступках героев произведения. Роман воспитания в этом смысле более эффективен для формирования тех или иных представлений, нежели наставления-советы и даже обсуждения-дискуссии, поскольку он предоставляет читателю возможность подумать над поступками героев, согласиться либо не согласиться с ними либо с автором, возможность воспитывать самого себя в ходе чтения книги.

Английская просветительская литература, находясь под огромным впечатлением трактата Локка, проводила эти идеи в широкие слои читателей. Так, различные виды физических упражнений и список нужных джентльмену ремесел мы встретим у Д. Дефо, а перечень качеств добродетельного человека в своей иронической манере проиллюстрирует Г. Филдинг.

Вот в целом тот комплекс причин, которые вызвали к жизни роман воспитания, призванный правильно воспитать человека для жизни в разумном мире либо перевоспитать неразумное общество, он был детищем художественной литературы и в не меньшей мере просветительской идеологии. Роман воспитания появляется в эпоху, которая социальное реформирование видит как исправление человеческой природы и осуществляет его на путях стандартизации социокультурных практик, т. е. в ракурсе общей парадигмы современности. Он полностью отвечает задачам исправления неразумно устроенного мира в силу своих художественных особенностей: так, его «средний» герой является репрезентацией целого поколения, на протяжении повествования он выступает как «воспитуемый жизнью», в содержании образовательных ступеней отражается представление автора о тех качествах, которые необходимы современному субъекту. Норма выступает как образец, человеческая норма задается в общем и частностях, наконец, норма распространяется в обществе посредством работы социальных институций. Эти три

тезиса раскрываются в бытовании романа воспитания как одного из способов создания образца-нормы и одновременно механизма его распространения. Он заполняет графы дисциплинарной таблицы современности и производит читающего индивида.

Однако современность пронизана диалектикой рационального/иррационального, сознательного/стихийного (К. Кларк¹²), упорядоченного/хаотического, механистического/органического, культурного/природного, естественно-научного/мистического, объективного/субъективного, идеализма/реализма, видимого/незримого, разума/чувства, аполлоновского/дионисийского (Ф. Ницше), наконец, целостности/разорванности, и т. д. Лейтмотивом через современность проходит стремление к примирению противоречий путем их спекулятивного снятия, преодолению разорванности, созданию целостности. Конструкция субъекта оказывается одной из таких попыток: субъект в текстах современности осуществляет медиацию, делая зримые социальные практики незримыми паттернами своего поведения, подчиняя чувства разуму, а природное начало через усвоение социальных норм — культуре, переходя от стихийности индивидуальных действий к сознательности практик, рационализируя иррациональное и объясняя мистическое, при этом из всего извлекая опыт и все подвергая осмыслению. Практически эта стратегия (изначально мифологическая по своему качеству) оказывается абсолютно иллюзорной, и если ей удастся порой в системе символического обмена примирить между собою локальные оппозиции, тем вернее она показывает неснимаемость, неразрешимость оппозиций глобальных, характерных для современности в целом.

В модернизме, «завершающем» современность (по Ю. Хабермасу), просветительский пафос познания, преклонение перед техническим и научным прогрессом сменяются сомнением в онтологической ценности рационального мышления. Всплески «противоразумия», ранее возникавшие эпизодически, образуют единый мощный поток, выносят на поверхность скепсис, сомнение, недоверие к силам разума. Появляются попытки дополнить прежде довлеющую научную рациональность рациональностью мифа, религии, искусства, философии.

Однако с расшатыванием искусственной, рационализированной целостности, тяготением ко второму члену смысловой оппозиции — иррациональному, субъективному, стихийному, всему, что репрезентирует непредсказуемое течение жизни, мы встречаемся много ранее модернизма и даже онтологически предшествующего ему романтизма в романах И. В. Гете о Вильгельме Мейстере. В трилогию входят незавершенное «Театральное призвание Вильгельма Мейстера», «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы страстей Вильгельма Мейстера», из которых второй роман становится «образцовым» текстом периода романтизма.

Непростая история создания романов почти буквально иллюстрирует стремление современности «снять» противоречие между естественным развитием индивидуальности и рационально формируемой субъектностью, примирить оппозиции, неизбежно оборачивающиеся неустойчивым балансированием между ними. Замечательно описал эту ситуацию Г. Гессе в своей статье «Благодарность Гете»: «то была... попытка синтеза немецкой гениальности с разумом, примирения царедворца с богоборцем, Антонио с Тассо, музыкально-дионисийского энтузиазма с верой в ответственность и нравственный долг. Удалась эта попытка все-таки не вполне... там и сям зияли трещины, разрывы, возникали мучительные и трудно переносимые конфликты»¹³.

Начало работы над «Театральным призванием» относится к 1777 г. В центре романа была судьба выходца из бюргерской среды, с детских лет почувствовавшего влечение к театру. В этом проявилась и автобиографичность книги, и ее историческая актуальность. Время действия «Театрального призвания» — примерно 50—60-е гг. XVIII в. Об этом говорят многочисленные культурно-исторические реалии, пронизывающие текст, и легко узнаваемые прототипы: в образе мадам де Ретти мы узнаем К. Нейбер, в труппе Зерло — один из первых профессиональных театральных коллективов Германии труппу Ф.-Л. Шредера. В эти годы немецкий театр только начал выходить из длительного периода застоя и упадка. Творческий союз И. К. Готтшеда и К. Нейбер, новая драма Г. Э. Лессинга, споры о

театре внутри группы «Буря и натиск» (в которую входил и молодой Гете), фактическая организация Гете и Ф. Шиллером театра в Веймаре — все это свидетельства того, что немецкие писатели были чрезвычайно озабочены судьбой национального театра.

Театру как самому «общительному» из искусств (Фр. Шлегель) просветители вообще придавали особое значение в деле изменения человеческой природы. Д. Дидро писал: «Партер театра — единственное место, где сольются слезы добродетельного человека и злодея. Там возмущается злодей против несправедливостей, которые сам смог бы совершить, сочувствует горю, которое сам смог бы причинить, негодует на человека со своим собственным характером. Но впечатление получено, оно живет в нас, вопреки нам, и злодей, уходя из ложи, менее расположен ко злу, чем после отповеди сурового и черствого оратора»¹⁴. Однако для немецких просветителей театр был не просто средством улучшения нравов; создание национального театра мыслилось ими чуть ли не как решающий шаг к объединению страны. Размышления об этом мы встречаем и у молодого Гете.

В «Театральном призвании» формирование героя было показано в движении от увлечения домашним кукольным театром к осознаным воззрениям на искусство. Странствуя по плану наставника, знатока литературы и искусства советника Р., Вильгельм знакомится со всеми видами театральной деятельности, существующими в то время в Германии: наблюдает представления самодеятельного театра; встречает труппу бродячих артистов; наконец, присоединяется к регулярной труппе Зерло. «Начало сотрудничества Вильгельма и Зерло, — пишет Е. И. Волгина, исследовательница незавершенного романа Гете, — мыслится как подготовка нового, более зрелого этапа в развитии немецкого театра. При этом ведущая роль будет принадлежать энтузиастам типа Вильгельма, для которых служение искусству означает решение больших проблем национальной культуры»¹⁵. Подобные истинно просветительские цели ставит перед собой герой, приступая к постановке «Гамлета». На этом эпизоде повествование обрывается.

К работе над текстом Гете вернулся в 1793 г., и под новым названием — «Годы учения Вильгельма Мейстера» — роман был опубликован в 1795–1796 гг. Соотношение между двумя текстами довольно сложное. Большинство сюжетных поворотов «Театрального призвания» почти буквально повторяются в первых четырех книгах «Годов учения». Смещены лишь некоторые акценты. Но именно они могут объяснить, почему Гете отказался от завершения своего театрального романа.

Работа Вильгельма над «Гамлетом» в «Годах учения...» выступает как кульминация и развязка в его увлечении театром. Герой понимает, что настоящего таланта у него нет, и в театре он навсегда останется лишь любителем-энтузиастом. В этот момент в сюжете происходит перелом: в жизни Вильгельма появляется Общество Башни. Герой, не подозревая об этом, уже сталкивался с его членами раньше: в Общество Башни входят молодой офицер, давший Вильгельму несколько дельных советов по поводу его театральных проектов; прекрасная всадница, спасшая его актеров от разбойников; наконец, Аббат, который фактически наблюдал за Вильгельмом с детства, несколько раз как бы нечаянно встречался на его пути и незаметно, исподволь давал тот или иной совет. Исполняя поручение умирающей актрисы своей труппы, Вильгельм отправляется к ее возлюбленному, который — по странному стечению обстоятельств — оказывается главой загадочного Общества Башни, и вступает в это общество. При вступлении ему вручают свиток-наставление, которым он должен будет руководствоваться в своей дальнейшей жизни.

В фигурах членов Общества Башни материализованы точки зрения «других», под воздействием которых происходит формирование субъектности в социуме. Замечательно, что нематериальность этих персонажей заметил еще Новалис. Он видел в романе Гете «мощную симфонию целого» в том смысле, что все лица «Вильгельма Мейстера» являются вариациями одного индивида (применительно к модернистскому роману это были бы архетипы «коллективного бессознательного», взаимодействующие с «эго» героя).

Учитывая все это, мы ждем от наставления развернутых предписаний, регламентирующих внутренние ценности и практики поведения субъекта, репрезентирующих социокультурные ожидания в духе педагогических трактатов Локка и Руссо. Но наставление это крайне лаконично: полстраницы текста, стиль его аллегорически афористичен, например: «Действовать легко, мыслить трудно, претворять мысль в действие — нелегко»¹⁶. Уже эта не реалистическая, не рационализированная, а какая-то иная художественная форма подчеркивает отличие выраженных в произведении воззрений Гете на человека, искусство, жизнь от взглядов просветителей.

Свое отнюдь не просветительское видение человека Гете выразил в «Фаусте»: «И век ему с душой не будет сладу, к чему бы поиски ни привели»¹⁷. Это вечное беспокойство фаустовской души отзовется в романтизме; почти всеобщим умонастроением трагическая раздвоенность Фауста, его социальное прожектерство, обернувшееся крушением иллюзий, станут в эпоху модернизма. Мощнейший образ из финала «Фауста»: ослепший герой думает, что стук лопат означает строительство спроектированного им города, а это слуги Мефистофеля роют ему могилу, — достоин быть символом «проречения» относительно упований Просвещения.

В «Годах учения» смятение героя в куда меньшей степени, чем в «Фаусте», связано с недовольством миром и собой в мире и вместе с тем ощущением трагической конечности человеческих возможностей. Это еще не бесплодное беспокойство идеолога-прожектера, а волнение творческой натуры, стремящейся реализовать свою индивидуальность во всей полноте. В этом герой «Вильгельма Мейстера» близок автору, не случайно Гете называл его своим любимым драматическим двойником. «Я изрядно похож на хамелеона», — написал он в своем дневнике в пятнадцать лет; «Я всегда новорожденное дитя», — в тридцать восемь. И резюме: «Для того ли я дожил до восьмидесяти лет, чтобы думать всегда одно и то же? Я стремлюсь скорее каждый день думать по-другому, по-новому... Всегда нужно меняться, обновляться, омолаживаться, чтобы не заостенеть»¹⁸.

Что скрывается за метафорой хамелеона, которую использует юный Гете? В повседневном контексте мы склонны воспринимать ее негативно, как оценочный эпитет: хамелеоном называют человека, который готов ради каких-то прагматичных целей подстраиваться под окружающих, человека без принципов. Уже подростку приходится отстаивать свои взгляды, чтобы не прослыть беспринципным, конформистом. В этот момент в нем и утверждается индивидуальность. Но утверждается что-то одно, вопреки всему остальному; из многих жизненных сценариев выбирается один. «С годами, — пишет К. А. Свасьян в своей монографии о Гете, — эта тенденция усиливается и, наконец, окончательно замыкается в некой мировоззрительной “точке зрения”, завоеванной ценою утраты “сферы зрения”. Установка на принципиальность оказывается идентичной установке на узость; в пафосе преждевременного неконформизма выигрыш достается близорукости, утверждающей себя за счет неприятия универсальных перспектив»¹⁹. Перед нами буквально описание институционального действия просветительского романа воспитания — предустановленная социализация, формирование социально приемлемого субъекта, т. е. безусловно усвоившего нормы, ожидания, требования, роли, практики, выдержавшего не одно испытание-экзамен на их знание и не могущего внезапно, немотивированно, по прихоти или капризу им изменить. Если бы такое вдруг произошло в просветительском романе, автор тут же построил бы для героя следующую образовательную ступень, и блудный сын, метафорически выражаясь, принужден был бы вернуться домой, в лоно устоявшихся смыслов.

Установка Гете прямо противоположна — максимально отречься от себя и воспринимать объекты во всей возможной чистоте. «Быть хамелеоном» в этом смысле означает дать миру воздействовать на себя, воспринимать мир не в призме точек зрения, а непосредственно, непредубежденно. В конечном итоге, как писал Ф. Степун, «миросозерцание Гете все еще не определено, неопределимо потому, что в отношении его верны решительно все определения. Всякое миросозерцание представляет собой результат созерцания мира с опреде-

ленного наблюдательного пункта, а потому неизбежно и искажение картины мира его преломляющей перспективностью. Гениальность Гете в отсутствии такого постоянного наблюдательного пункта»²⁰.

Во время вступления Вильгельма в Общество Башни ему дают понять, что увлечение театром было годами его учения, а теперь учение завершено — он должен найти ту область деятельности, к которой у него есть талант. Вильгельм задает вопрос: если он обманывался насчет своего художественного дарования, почему его не направили на верный путь. В ответ он слышит: «Не обвиняй нас... человека не должно ограждать от заблуждений... следует даже допускать его полной чашей пить свои заблуждения»²¹. Истина находится через ошибки, отсюда и теория Аббата, что пусть будет позволено ошибаться до конца, тогда человек придет к настоящему решению. Эта точка зрения на формирование субъекта весьма далека от традиционного просветительского воспитания на нормативных образцах. Открытый финал «Годов учения» (Вильгельм по предписанию Общества Башни отправляется в путешествие) опять же совсем не характерен для просветительского романа, ведь автор-просветитель должен был показать постепенное взросление героя, освобождение его от недостатков, чтобы в конце тот мог избрать социально необходимую линию поведения. Но закономерность такого финала становится очевидной, если вспомнить, что и «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» обрывается на постановке «Гамлета», а дальше следует многолетний перерыв в работе. Можно предположить, что Гете не захотел завершить свой роман в рамках просветительской парадигмы, т. е. закрытым и заранее прогнозируемым финалом. Тогда нежелание его сформулировать для «любимого драматического двойника» систему мировоззренческих максим — выражение его собственного кредо «быть хамелеоном». Это подтверждает и история создания следующего романа — «Годы странствий Вильгельма Мейстера», и так и не написанного окончания цикла — «Годов мастерства».

К работе над продолжением Гете приступил в 1807 г. Первая редакция «Годов странствий» появилась в 1821 г., но замысел рома-

на все расширялся и расширялся. Окончательная редакция вышла в 1825 г. Это было странное произведение, трудное и непонятное для восприятия современников: роман состоял из разнообразных по темам новелл, писем, дневниковых записей, афоризмов, комментариев. По сюжету все это тексты из некоего архива. Повествователь — редактор. Архив полон разнообразного материала, редактор публикует не все, он выбирает, устанавливает последовательность, комментирует. Этот прием оправдывает неоднородность «Годов странствий» и позволяет Гете последовательно изложить свои идеи по обширному кругу философских, религиозных, эстетических, педагогических и морально-этических вопросов. Фигура Вильгельма Мейстера служит связующим звеном между отдельными фрагментами. Формально урок романа предназначен именно ему: в своем путешествии Вильгельм встречается с многочисленными второстепенными героями, при этом многие из них становятся персонажами-рассказчиками и как бы перехватывают у него сюжетную инициативу, уводя повествование в сторону побочных линий. При этом Гете не изображает, как Вильгельм получает какой-то жизненный урок, а предоставляет читателю сделать выводы самому. Замечательно подметил это немецкий исследователь творчества Гете К. О. Конради: «Он [Гете] собрал воедино все, что узнал, наблюдая эпоху и человеческое поведение, поставил эксперимент на тему о том, какими могли бы быть ответы на требования общественной ситуации, рассматривая этот объемный прозаический труд как резервуар, вместивший в себя сюжеты и идеи, осуществленные проекты и едва наметившиеся замыслы, и предложил их читателю как материал для размышлений... в постоянной надежде, что он сам “додумает”, то есть дополнит рассказанное своими мыслями и воображением»²².

Отказ от дискурсивных правил романа воспитания («Годы странствия» можно назвать таковым лишь с множественными допущениями) не привел к желаемому результату: эксперимент Гете оказался неудачным в том смысле, что ни массовый, ни профессиональный читатель не оказался вполне способным реализовать стратегию смыслостроения «Годов учений». У публики поздний роман Гете не

пользовался популярностью при выходе, да и до сих пор читается выборочно, а исследователей он провоцирует на все новые и новые попытки создать непротиворечивую интерпретацию авторского замысла (начиная с полуанекдотической гипотезы «ошибки Гете» авторства первого биографа Гете, его секретаря И. П. Эккермана²³), ни одну из которых мы не можем назвать удовлетворительной: повсюду, говоря словами Гессе, зияют смысловые трещины и разрывы.

Мы не будем предпринимать очередную попытку тотального объяснения «Годов странствий», поскольку считаем, что противоречивость романа могла входить в авторский замысел. Тем более что в истории работы Гете над циклом о Вильгельме Мейстере это происходит не в первый раз: автор отказывается от работы над романом, когда ему остается лишь написать финал («Театральное призвание»), не соглашается подвести жизненные итоги героя («Годы учения»), наконец, Гете так и не написал завершающий роман «Годы мастерства», хотя сама фамилия героя предполагала, что Вильгельм в какой-то момент из ученика станет мастером.

Разрушая канон просветительского романа как системы мировоззренческих правил для поколения, стратегии социализации путем усвоения желаемых норм и практик, Гете приближается к иному — романтическому — способу изображения человека. «У Гете люди достигают своих высот и целей собственным своим ростом изнутри», — замечает Н. Я. Берковский²⁴, а это стратегия романтическая, предвосхищающая модернизм. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» Гете поднимает многие важные для романтиков темы: например, отрицание рационализма как мерила явлений жизни, конфликт художника и филистеров, наконец, сами цели и процесс воспитания главного героя сугубо романтические — безграничное развертывание индивидуальных способностей. Понятие «художник» используется Гете, как и романтиками, в символическом смысле безмерной личностной одаренности, восприимчивости. «Годы учения Вильгельма Мейстера» оказали исключительное влияние на романтиков, были для них своего рода «образцовым текстом». Фр. Шлегель в своих «Атенийских фрагментах» называл

его одной из трех величайших тенденций своего времени (другие два — «Наукоучение» И. Г. Фихте и Великая французская революция). Г. Гессе справедливо скажет, что «Вильгельм Мейстер» превратился в «Евангелие для целого молодого поколения»²⁵. Таков этот роман, написанный как будто внутри литературы Просвещения и со всеми традиционными для нее особенностями, на самом же деле обнажающий ограниченность просветительского романа воспитания, присущие ему условности и приближающийся к стратегиям смыслостроения субъекта конца современности.

¹ См.: Хабермас Ю. *Философский дискурс о модерне*. М., 2003. 416 с.

² См.: Кларк Д. Б. Потребление и город, современность и постсовременность // *Логос*. 2002. № 3/4 (34). С. 35—64.

³ Цит. по: Демченко В. Д. «Вертер» Гете и проблема романа в критике немецкого Просвещения // *Гетевские чтения 1984* / под ред. А. А. Аникста, С. В. Тураева. М., 1986. С. 60.

⁴ Кант И. Ответ на вопрос: Что такое Просвещение? // *Соч.* : в 6 т. Т. 6 / под общ. ред. В. Ф. Асмуса и др. М., 1966. С. 27.

⁵ Кларк Д. Б. Указ. соч. С. 37.

⁶ Автономова Н. С. *Рассудок. Разум. Рациональность*. М., 1988. С. 47.

⁷ Фуко М. *Надзирать и наказывать* [Электронный ресурс] / пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. М., 1999. URL: http://philosophy.ru:81/library/foucault/03/fuko_nakazanie.htm.

⁸ Локк Дж. Мысли о воспитании // *Соч.* : в 3 т. Т. 3. М., 1988. С. 411.

⁹ Руссо Ж.-Ж. *Эмиль, или О воспитании* // Руссо Ж.-Ж. *Пед. соч.* : в 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 42.

¹⁰ Локк Дж. Указ. соч. С. 432.

¹¹ Фуко М. Указ. соч.

¹² См.: Кларк К. *Советский роман: история как ритуал* / под ред. М. А. Литовской. Екатеринбург, 2002.

¹³ Гессе Г. *Письма по кругу* : пер. с нем. / сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. М., 1987. С. 206.

¹⁴ Дидро Д. *Собрание сочинений* : в 10 т. Т. 7. М. ; Л., 1935. С. 276.

¹⁵ Волгина Е. И. *Театральный роман Гете* // Гете И. В. *Театральное призвание Вильгельма Мейстера*. Л., 1981. С. 277.

¹⁶ Гете И. В. *Собрание сочинений* : в 10 т. Т. 7 : *Годы учения Вильгельма Мейстера* : роман / пер. с нем. Н. Касаткиной ; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта ; коммент. Н. Вильмонта. М., 1978. С. 408.

¹⁷ Там же. Т. 2 : *Фауст* : трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака ; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста. М., 1976. С. 17.

¹⁸ Цит. по: *Свасьян К. А.* Иоганн Вольфганг Гете. М., 1989. С. 48.

¹⁹ Там же.

²⁰ Цит. по: Там же. С. 38.

²¹ *Гете И. В.* Указ. соч. Т. 7. С. 407.

²² *Конради К. О.* Гете. Жизнь и творчество : в 2 т. М., 1987. С. 574.

²³ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни : пер. с нем. М., 1981. С. 482.

²⁴ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 236.

²⁵ *Плохарский А. Е.* Традиции немецкого романтизма в романе Г. Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. Махачкала, 1998. С. 75.

2.5. Метафизика фрагмента: интертекстуальный комментарий к фрагментам «Поэмы о Царской Семье» М. И. Цветаевой

Если бы мне на выбор — никогда не увидеть
России — или никогда не увидеть своих черновых
тетрадей (хотя бы этой, с вариантами Царской
Семьи) — не задумываясь, сразу. И ясно — что.

Россия без меня обойдется, тетради — нет.

Я без России обойдусь, без тетрадей — нет.

Потому что вовсе не: жить и писать, а
жить = писать и: писать — жить. То есть все
осуществляется и даже живет (понимается...) —
только в тетради.

*М. И. Цветаева. Из записи
в черновой тетради*

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.13

Большая «Поэма о Царской Семье», над которой Цветаева работала с 1929 по 1936 г., дошла до нас лишь в черновых фрагментах¹. Завершив поэму в 1936 г., Цветаева прочитала ее на вечере у

Лебедевых в Париже. По воспоминаниям присутствующего М. Л. Слонима, поэма «была длинная, с описаниями Екатеринбурга и Тобольска, напоминавшими отдельные места из цветаевской “Сибири”. <...> Почти все они показались мне очень яркими и смелыми. Чтение длилось больше часу»². Цветаева не смогла опубликовать ее в эмиграции по политическим причинам. Перед отъездом Цветаевой из Франции в 1939 г. поэма вместе с другими стихами и прозой, которые она считала «неподходящими для ввоза в СССР», была отослана в международный социалистический архив в Амстердаме, который был уничтожен немецкой авиацией во время оккупации Голландии³. Цветаевой удалось опубликовать лишь главу «Сибирь» (Воля России, 1931, № 3—4).

В 1981 г., при подготовке к публикации неоконченной поэмы «Певница» (1935), Е. Б. Коркина обнаружила в черновой тетради записи, относящиеся к «Поэме о Царской Семье»⁴: «Оказалось, что в 1936 г. Цветаева воспользовалась чистыми листами в середине тетради, оставленными для продолжения “Певницы” (которого никогда не последовало), для правки имеющегося к тому времени текста “Поэмы о Царской Семье”»⁵. Дошедшие до нас «случайные обломки»⁶ поэмы — это перечень 24 глав с эпизодами, подлежащими правке, а также стихотворные фрагменты и отдельные строки с вариантами. Судя по перечню глав, поэма представляла собой хронику последнего пути Романовых — их отъезд из Царского Села, дорога в Тобольск, жизнь в Тобольске и гибель в Екатеринбурге:

I. СБОРЫ. II. СТАНЦИЯ ОСТАНЕТСЯ. III. ПАРОХОД РУСЬ. IV. СИБИРЬ. V. ВАЛ. VI. ТОБОЛЬСК (видение). VII. ПРИСТАНЬ. VIII. СИБИРЬ. IX. ПРОДОВОЛЬСТВЕННЫЕ КАРТОЧКИ. X. ДЕНЬ. XI. АНЯ (?). XII. КАРАУЛКА. XIII. ВАСИЛИЙ СЕМЕНЫЧ. XIV. КНЯЖНЫ. XIV. (так! — Е. К.) ПОЧТА ЦЕНЗУРА ПЕРЛЮСТРАЦИЯ. XV. ШТОПАЛЫШИЦА. XVI. ПИСЬМО. XVII. ПОРТЬЕРЫ. XVIII. ПОГУЛЯТЬ. XIX. ЦЕРКОВЬ. XX. ЕЛКА. XXI. ГАДАНЬЕ. XXII. ПЛАЧ КНЯЖЕН. XXIII. КРАСНУХА. XXIV. ВЕЧЕР. <...> NB! Работы много вначале. Дочистить все написанное, а потом — может быть — собирательный Екатеринбург. Поэму. (Ничего не доносится, кроме пения)⁷.

Впервые пять черновых фрагментов (1. «...ежевика»; 2. «И опять — стопудовым жерновом»; 3. «Аня с круглыми плечами»; 4. «Вот — двое. В могучих руках — караван»; 5. «Обитель на горе») были опубликованы Е. Б. Коркиной в 1990 г.⁸ В более полном виде (с перечнем глав, эпизодов и вариантами правки) фрагменты поэмы (за исключением первого) были опубликованы ею же в 1992 г.: «И опять — стопудовым жерновом» (из главы I «Сборы»), «Есть у меня для твоих Княжен...» (из главы IV «Сибирь»), «Аня с круглыми плечами» (из главы XI «Аня»), «Вот — двое. В могучих руках — караван» (возможно, из главы XVI «Письмо») и «Обитель на горе»⁹. В третьем томе Собрания сочинений Цветаевой были опубликованы «Сибирь» (в плане поэмы значилась восьмой главой) и фрагменты поэмы по изданию 1990 г. (с черновыми вариантами «Есть у меня для твоих Княжен...» и «О чем она просила» по публикации 1992 г.)¹⁰.

2.5.1. «...На стороне жертв, а не палачей»

Узнав в июле 1918 г. об убийстве царя (убийство семьи и слуг большевики скрывали¹¹), Цветаева открыто манифестирует при всеобщем равнодушии граждан свою приобщенность к монархической, православной традиции:

Расстрел Николая Романова! Расстрел Николая Романова! Николай Романов расстрелян рабочим Белобородовым! Смотрю на людей, тоже ждущих трамвая, и тоже (то же!) слышащих. Рабочие, рваная интеллигенция, солдаты, женщины с детьми. Ничего. Хоть бы кто! Хоть бы что! Покупают газету, проглядывают мельком, снова отводят глаза — куда? Да так, в пустоту. А может, трамвай выколдовывают. Тогда я, Але, сдавленным, ровным и громким голосом (кто таким говорил — знает): «Аля, убили русского царя, Николая II. Помолись за упокой его души! И Алин тщательный, с глубоким поклоном, троекратный крест»¹². Аля поминает Царя и в своей молитве об упокоении убиенных: «Упокой, Господи, душу царя...»¹³

О том, что царевубийство было воспринято Цветаевой близко к сердцу, свидетельствуют ее мысли в чешской записной книжке 1923 г. о возможной жертве за царя, которые звучат очень лично и искренне: «Следующий пример: погиб<нуть>, спасая жизнь Царю (от физич<еского> его спасения — вплоть до утешения его в последн<ую> секунду перед казнью, вплоть до утеш<ения> его заочного: меня в Тоб<ольске> расстрел<яли>, а там, в подв<алах> Мос<ковской> Чека за меня в этот час умер другой)»¹⁴.

Ответом Цветаевой на царевубийство стала «Поэма о Царской Семье». Поводом для ее написания послужило стихотворение В. Маяковского «Император» (Свердловск, 1928), в котором Цветаевой «послышалось оправдание страшной расправы, как некоего приговора истории»: «Она настаивала на том, что... поэт должен быть на стороне жертв, а не палачей, и если история жестока и несправедлива, он обязан пойти против нее»¹⁵. В этой нравственной позиции Цветаева продолжала традиционное для русской литературы милосердие (пушкинское «И милость к падшим призывал»), выраженное, например, А. П. Чеховым в связи с судом над Э. Золя, выступившим в защиту Дрейфуса, в которой Чехов видел проявление «чистоты и нравственной высоты» писателя:

Пусть Дрейфус виноват, — и Золя все-таки прав, так как дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание. Скажут: а политика? интересы государства? Но большие писатели и художники должны заниматься политикой лишь настолько, поскольку нужно обороняться от нее. Обвинителей, прокуроров, жандармов и без них много, и во всяком случае роль Павла им больше к лицу, чем Савла¹⁶.

Поэма продолжает тему царской семьи, начатую Цветаевой в цикле «Лебединый стан»: «Царю — на Пасху» (1917), «За Отрока — за Голубя — за Сына» (1917), «Чуть светает» (1917), «Это просто, как кровь и пот» (1918), «Бог — прав» (1918), «Над черною пучиной водною» (1918), «Царь и Бог! Простите малым» (1918), «Петру» (1920). Тема царской семьи возникает и параллельно работе над

поэмой. В эссе «Открытие Музея» (1933) Цветаева вспоминает приезд царя с великими князьями и императрицей Марией Федоровной 31 мая (13 июня) 1912 г. на открытие созданного ее отцом Музея изящных искусств имени Александра III: «Бодрым ровным скорым шагом, с добрым радостным выражением больших голубых глаз, вот-вот готовых рассмеяться, и вдруг — взгляд — прямо на меня, в мои. В эту секунду я эти глаза увидела: не просто голубые, а совершенно прозрачные, чистые, льдистые, совершенно детские» (т. 5, с. 168; см. также: т. 7, с. 250, 255, 257). Этот обращенный к ней проникновенный взгляд царя, воспринятый Цветаевой как судьбоносная встреча, не мог не определить ее обращение к «Поэме о Царской Семье».

В письме к В. Н. Буниной от 28 августа 1933 г. Цветаева сформулировала принцип исторической Памяти, который можно считать одним из важнейших нравственных мотивов ее обращения к теме цареубийства: «Сегодня, не имеющее вчера, не имеет завтра» (т. 7, с. 252).

2.5.2. Долг любви

В создании поэмы Цветаевой движут не политические мотивы, а любовь к царской семье и нравственный долг, о чем она писала Р. Н. Ломоносовой 1 февраля 1930 г., отдавая себе отчет в том, что по политическим причинам поэма не будет принята ни в эмиграции, ни в Советской России: «Не нужна никому. Здесь не дойдет из-за “левизны” (“формы”, — кавычки из-за гнусности слов), там — туда просто не дойдет, физически, как все, и больше — меньше — чем все мои книги. “Для потомства?” Нет. Для очистки совести. И еще от сознания силы: любви и, если хотите, — дара. Из любящих только я смогу. Потому и должна» (т. 7, с. 317). И спустя два месяца, в письме от 3 апреля 1930 г., Цветаева, снова осознавая, что поэма не будет иметь успеха, что она как поэт, согласно любимому ею стихотворению А. К. Толстого, идет «против течения», находит себе «одно» оправдание: «И вот — пишу Перекоп (к<оторо>го никто не берет и

не возьмет п. ч. для монархистов непонятен словесно, а для эсеров неприемлем внутренно) — и Конец Семьи (Семи — т. е. Царской Семьи, семеро было), а завтра еще подыму на себя какую-нибудь гору. Но одно: если существует Страшный Суд Слова — я на нем буду оправдана. <...> у меня совесть слова» (т. 7, с. 320—321). В письме к А. А. Тесковой от 22 января 1931 г., сообщая, что из-за издательского кризиса она не может издать «Молодца» и напечатать «Перекоп», Цветаева предрекает подобную судьбу и «Поэме о Царской Семье»: «Поэтов не издают совсем. <...> Такова же судьба вещи, которую сейчас (уже около года) пишу. Все это — на потом, когда меня не будет, когда меня “откроют” (не отроют!)» (т. 6, с. 389).

В интервью Н. Городецкой, опубликованном 7 марта 1931 г., Цветаева признается, что написание поэмы для нее — долг любви к царской семье: «Беру именно семью, а фон — стихия. Громадная работа. Все нужно знать, что написано. А написать нужно — раз навсегда, либо вовсе не браться. В России есть люди, которые справились бы с такой темой, — но тема не их, они ее любить не могут: если бы любили, там бы не жили. Так что я чувствую это на себе, как долг» (т. 4, с. 627). Вероятно, после этого интервью А. И. Цветаева просит сестру в конце июня 1931 г. не публиковать в течение двух лет «антисоветские» вещи («Лебединый стан», «Перекоп»), беспокоясь за судьбу своего сына, А. Трухачева, об этом М. И. Цветаева делает запись в черновой тетради, в которой под «большой вещью» имеется в виду «Поэма о Царской Семье», отложенная по той причине: «просьба подождать еще два года до окончания. Таким образом у меня еще два посмертных тома. (О мои богатые наследники!) Большую вещь, пока, отложила. Ведь пишу ее не для здесь (здесь не поймут — из-за голоса), а именно для там — реванш, языком равных»¹⁷. Цветаева осознает, что поэму придется отложить «не на два [года], а до конца времен»¹⁸.

В письме к Буниной от 28 августа 1935 г. Цветаева сетует на то, что после прекращения «Воли России» в 1932 г. ее поэмы не берут в печать из-за объема: «так никогда не была (и навряд ли будет) кончена поэма о Царской Семье» (т. 7, с. 293); «Вещь, к<отор>ую сейчас пишу, — все остальные перележит» (т. 7, с. 135).

2.5.3. История создания

В письме к Ломоносовой от 1 февраля 1930 г. Цветаева изложила краткий план поэмы, начинающейся с отъезда Романовых из Царского Села и заканчивающейся гибелью в Екатеринбурге: «Сейчас пишу большую поэму о Царской Семье (конец). Написаны: Последнее Царское — Речная дорога до Тобольска — Тобольск воевод (Ермака, татар, Тобольск до Тобольска, когда еще звался Искер, или: Сибирь, отсюда — страна Сибирь). Предстоит: Семья в Тобольске, дорога в Екатеринбург, Екатеринбург — дорога на Рудник Четырех братьев (там жгли). Громадная работа: гора. Радуюсь» (т. 7, с. 317).

По записям в черновых тетрадях и письмам Цветаевой можно восстановить некоторые вехи в создании поэмы. Размышляя об отсутствии вдохновения при написании поэм, которые берутся трудолюбием и упорством, Цветаева пишет 1 июля 1929 г. о трудном начале поэмы: «Неделю бьюсь над восемью строками. Чтобы написать эту вещь так, как она была, нужно *любить* и *смочь*, т. е. быть мной, человеком, и мной, поэтом (рукою, слухом). Дай мне Бог написать эту вещь хотя бы в год. <...> Столько мыслей — и так мало строк! Столько строк — и так мало *связи*!»¹⁹. 5 июля Цветаева делает набросок, вероятно, связанный с поэмой: «(Стихи: — изваянием собственным) Второе мужеска: Ровно бы — очередь край на мученицын — семени да не хват: — сердца. У Троицы, завтра в Оптину — пусто: мощи. Целые ведра воды нашептанной — Горы просфор и рощи — Свеч — а требует — полыни горше — следу нет — Порча —)»²⁰. В ноябре того же года, возможно, работая над «Сибирью»: «Я: Сонный киргиз... Конный тайгиз... (Тайгиз — узкая тропа в тайге)»²¹.

31 января 1930 г. в Медоне Цветаева отмечает о строках в главе «Сибирь», посвященных Д. Чичерину («...Дававший на немощь, / Дававший на мощь»): «Хорошо!»²². 4 февраля в связи с сибирской темой записывает: «Меховые малахаи (Я. Сибирь)»²³. Из письма к Тесковой от 17 октября понятно, что работе над поэмой препятствует нищета, постоянно сопровождающая Цветаеву в эмиграции: «Живем в долг в лавочке, и часто нет 1 фр<анка> 15 с<антимов>»,

чтобы ехать в Париж. <...> Сейчас продолжаю большую вещь, начатую еще прошлой зимой. Писать некогда, но все-таки пишу. Жизнь, из-за безденежья, еще не налажена» (т. 6, с. 388—389). 18 октября в письме к Н. П. Гронскому Цветаева вспоминает обращение Александры Федоровны к Н. П. Саблину* в ее письмах: «Милый Н. П.! (Так царица писала Саблину)» (т. 7, с. 218).

В начале 1931 г. Цветаева просит Бога о том, чтобы закончить поэму до конца года (отметив, что закончила главу «Обед» и начала главу «Елка»): «Дай Бог — в Новом Году — всем здоровья, всем — успешного ученья — мне — дописать в этом году <...> (К 1^{му} дню русск<ого> Рождества дописана главка Обед и начата Елка — окончена 10^{го} янв<аря> 1931 г.)»²⁴. 18 января Цветаева закончила главу «Гаданье» и записала в тетради не вошедшие в нее строки:

...По имени звала мать,
По имени будет звать
Жених: — Оля! Милая!
А не по фамилии...
(Невошедшее. Гаданье кончено в канун русск<ого> Крещения.)
...Как — а вот и не додам! —
Подносимую к губам
Руку — вот и облизись! —
Вдруг оттягивала вниз...²⁵

Вероятно, к поэме относится запись, сделанная между 18 и 21 февраля: «(Сплошными столбцами поправки к Потопу)»²⁶. 1 марта

* Саблин Николай Павлович (1880—1937) — офицер императорской яхты «Штандарт», флигель-адъютант, по его собственному признанию, «в продолжение десяти лет стал одним из близких людей к царской семье» (цит. по: Гуль Р. Я унес Россию : Апология эмиграции : в 3 т. Нью-Йорк, 1984. Т. 2 : Россия во Франции. С. 222). После отречения Николая II, по свидетельству очевидцев, «Саблин не явился и больше не показался царской семье» (Сokolov Н. А. Убийство Царской Семьи. Тула ; М., 1990. С. 26). Умер в Париже. Императрица использует инициалы имени и отчества Саблина («Н. П.») в своих письмах к Николаю II (Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II / пер. с англ. В. Д. Набокова. Берлин, 1922. Т. 2. С. 491, именной указатель).

написан «черновик очередной главы» «Вот — двое. В могучих руках — караваи» (возможно, из главы XVI «Письмо»)²⁷. 3 июня, сетуя в письме к Тесковой на тяжелую семейную жизнь, Цветаева отмечает: «пишу вещь, которая при невероятной трудности осуществления (сколько раз — бросала!) никому не нужна...» (т. 7, с. 394). Но в этот же день, возобновляя работу над поэмой, просит: «Господи, дай мне до последнего вздоха пребыть героем труда: — Итак, с Богом!» (т. 4, с. 601, 675). 3—5 июня записывает в Мёдоне: «— Сияющее на лицах: — “Свобода — пожива — земляца!”»²⁸. 19 декабря на своем литературном вечере в Париже, собравшем «не больше двадцати человек» (написавший о нем заметку А. Унтервальд оценил это как позор литературной эмиграции, не пришедшей на вечер «великого русского поэта»), Цветаева читала отрывки из «Поэмы о Царской Семье»²⁹.

28 января 1936 г. Цветаева приступила к правке имеющегося у нее к тому времени текста поэмы («Итак, с Богом!»), затем возобновила правку 16 февраля, отметив препятствующие работе тяжелые бытовые условия: «— Савойя — довязыванье одеяла — суэта — печи — все прочее»³⁰. В письме к Тесковой от 29 марта Цветаева осознает, что в ситуации отъезда в СССР «половину» рукописей по политическим причинам ей придется оставить во Франции и никогда их больше не увидеть: «То, встав утром радостная: заспав! — сразу кидаюсь к рукописи... то — сразу вспомнив — à quoi bon? (Чего ради? (фр.)) все равно не допишу, а — допишу — все равно брошу: в лучшем случае похороню заживо в каком-нибудь архиве: никогда не смогу перечесть! (не то, что: прочесть или — напечатать)...» (т. 6, с. 436). Последнее упоминание о поэме в письме к А. С. Штейгеру от 9 августа того же года, где Цветаева приводит четверостишие из I главы «Сборы»:

Над пылающим лицом:
Тем, с глазами пьющими*,
Сколько песен шепотком
Спето, петель спущено!

* В черновой тетради более десятка (!) вариантов первого двуступишия.

(Это о Царице с ее раненым: “Мой раненый” — помните?)» (т. 7, с. 575, 495, 542). Последняя фраза отсылает к письму Александры Федоровны Николаю II от 2 марта 1915 г.: «Мой бедный раненый друг скончался. Бог взял его мирно и тихо к себе. Я по обыкновению была с ним утром и более часа днем. Он очень много говорил — все шопотом, все о своей службе на Кавказе. Страшно интересно и так остроумно. И его большие глаза сияли»³¹. В Царскосельском лазарете императрица как сестра милосердия лично ассистировала на операциях, делала раненым перевязки — об этом упоминается в ее письмах к Николаю II, а также в воспоминаниях И. В. Степанова (см. о нем далее), которые стали источниками приведенной строфы: «Она говорила, что называется, громким шепотом. <...> В перевязочной работала как рядовая помощница. <...> Гедройц уверяла, что у нее определенные способности к хирургии. По собственному опыту знаю, что ее перевязки держались дольше и крепче других. <...> Я был первым, которому она сама сделала всю перевязку. <...> Вернувшись во дворец, она сказала Е. А. Шнейдер, которая еще не знала о моем приезде: “J’ai fait mon premier pansement a votre petit aux longs cils” (Я сделала свою первую перевязку вашему малышу с длинными ресницами (фр.))»³².

2.5.4. «Поэт и историк»: документальность как художественный принцип

Работая над поэмой, Цветаева изучила обширный исторический материал. В письме к Тесковой от 25 декабря 1929 г. Цветаева жаловалась, что взваливает на себя очередную «гору» поэмы: «Что бы мне писать восьмистишия! Беспоследственные и безответственные. А то — источники, проверка материалов, исписанные тетради, вся громадная работа до. “Как птицы небесные”... Нет» (т. 6, с. 52). В письме к Буниной от 26 августа 1933 г. Цветаева писала о своем бесконечном стремлении к фактичности, к «всезнанию»: «Мне, чтобы написать хотя бы очень мало, нужен огромный материал, весь о данной (какой угодно!) вещи, сознание — всезнания, а там можно — хоть десять

строк! Мне стыдно» (т. 7, с. 250). Отмечая, что в ней «вечно и страстно борются поэт и историк», Цветаева призналась, что в «огромной (неконченной) вещи о Царской Семье» «историк поэта — загнал» (т. 7, с. 253). В письме к С. Андрониковой-Гальперн от 15 июля 1929 г. Цветаева просит устроить для нее встречу с В. В. Вырубовым*: «мне нужно все знать о государыне А<лександр>е Ф<едоровне> — м. б., он может указать мне иностранные источники, к<отор>ых я не знаю, м. б., живо что-нибудь из устных рассказов Вырубовой. М. б., я ошибаюсь, и он совсем далек? Но тогда — общественные настроения тех дней (коронация, Ходынка, японская война) — он ведь уже был взрослым? (я росла за границей и Японскую войну помню по немецкой школе: не то). <...> Кто еще может знать? (О молодой государыне)» (т. 7, с. 123). Спустя несколько недель в письме от 20 августа 1929 г. Цветаева сообщила Андрониковой-Гальперн, что «прочла весь имеющийся материал о Царице» (т. 7, с. 124).

Из конкретных источников, на которые Цветаева опиралась при создании поэмы, в своих письмах она упоминает С. Ю. Витте (т. 7, с. 211), рукопись И. В. Степанова** (т. 7, с. 411, 500, 124 и др.)³³

* Василий Васильевич Вырубов (1879—1963) — российский земский и государственный деятель, из пензенских дворян, после февральской революции — товарищ министра внутренних дел Временного правительства (при премьер-министре Г. Е. Львове), помощник по гражданским делам при начальниках штаба Верховного главнокомандующего в Ставке. В 1918 г. был направлен адмиралом Колчаком за границу для переговоров с союзниками. Обосновался в Париже. Председатель Российского земско-городского комитета помощи российским гражданам за границей. Член Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции. Скончался в Париже. Похоронен на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. Его брат, Александр Васильевич Вырубов (1880—1919), был женат на фрейлине и ближайшей подруге императрицы А. А. Танеевой (Вырубовой). Андроникова-Гальперн дружила с сыном В. В. Вырубова, Н. В. Вырубовым (1915—2009), который жил в ее доме (Вырубов Н. В. Русская фамилия Вырубовы // Наше наследие. 1993. № 28. С. 105—106).

** Книга И. В. Степанова опубликована под названием «Милосердия двери. Лазарет Ея Величества» в журнале «Возрождение» (1957, № 67).

и книгу С. П. Белецкого (т. 7, с. 124)³⁴. Важнейшим источником для Цветаевой стали письма императрицы к А. А. Танеевой (Вырубовой)* и воспоминания последней (Русская летопись, 1922, кн. 4) (т. 7, с. 250, 302). В мае — июне 1926 г. Цветаева прочитала книгу «Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II» (пер. с англ. В. Д. Набокова; Берлин, 1922, т. 1—2³⁵): «Две недели сряду читала письма императрицы, и две недели сряду, под их влиянием (в ушах навязало!) писала ужасающие» (т. 6, с. 320).

Судя по упоминанию в уже процитированном цветаевском письме рудника Четырех братьев, где уничтожались тела Царской Семьи и их слуг (т. 7, с. 317), а также по прямому указанию в черновой тетради («Книга С[около]ва и Екатеринбург»³⁶), Цветаева была знакома с книгой следователя Н. А. Соколова «Убийство царской семьи» (Париж, 1925) — первым документальным исследованием, в котором излагались подробности убийства, в том числе и сжигание трупов на руднике: «Части трупов сжигались в кострах при помощи бензина и уничтожались серной кислотой»³⁷. Цветаева могла быть знакома и с другими посвященными царской семье публикациями, появившимися в 1920-е гг. в эмиграции³⁸. О глубоком фактическом знании Цветаевой всех обстоятельств тобольской ссылки царской семьи свидетельствует ее разговор с А. Ф. Керенским 17 марта 1936 г. на его парижском докладе «Крушение монархии и гибель царской семьи» (т. 6, с. 435, 506).

Из очевидцев, общавшихся с царской семьей, Цветаева была знакома с И. В. Степановым** (т. 6, с. 411, 500), А. Ф. Керенским***,

* Анна Александровна Вырубова, урожд. Танеева (1884—1964) — дочь главного управляющего императорской канцелярии А. С. Танеева, фрейлина, ближайшая подруга императрицы Александры Федоровны. В январе 1921 г. бежала с матерью в Финляндию. В 1923 г. приняла тайный монашеский постриг с именем Мария (в честь св. Марии Магdalины).

** Иван Владимирович Степанов (ок. 1896—1933) — капитан лейб-гвардии Семеновского полка, общался с царской семьей, лечась в лазарете ее величества во время Первой мировой войны.

*** Александр Федорович Керенский (1881—1970) — министр-председатель Временного правительства, Верховный главнокомандующий, с 1918 г. в эмиграции во Франции, с 1940 г. — в США.

отправившим царскую семью в тобольскую ссылку (т. 6, с. 434—435, 437, 506, 533, 544—545; т. 7, с. 494), гр. В. В. Комаровским*, а также, возможно, с графиней Е. Б. Татищевой**.

2.5.5. Образ Сибири: летописные и историографические источники

В главе «Сибирь», которая в плане поэмы была помечена словом «хороша», образ Сибири раскрывается через историю ее столицы в эпической антитезе прошлого и настоящего:

Казацкая, татарская
Кровь с молоком кобыл
Степных... Тобольск, «Град-Царствующ
Сибирь» — забыл, чем был?

(т. 3, с. 185)

Цветаева опирается здесь на летописный образ «града Тоболеска»:

В лето 7095, при державе благочестиваго государя царя и великого князя Феодора Ивановича всеа Руси и по его царскому изволению, послан с Москвы ево государев воевода Данило Чюлков со многими воинскими людьми. По повелению государьскому доидоша до реки Иртыша, от града Сибири пятнадцать попришь; благоизволи ту просветити место во славословие Отцу и Сыну и Святому Духу: вместо сего царствующаго града причтен Сибири; старейшина бысть сей град Тоболеск, понеже бо ту победа

* Виктор Владимирович Комаровский (1866— 1934) — действительный статский советник, церемониймейстер при дворе Николая II (см.: Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. С. 428, 601).

** Екатерина Борисовна Татищева, урожд. княжна Мещерская (1848—1930) — вдова графа А. Н. Татищева, действительного статского советника, игравшего значительную роль при дворе (Там же. С. 446, 607).

и одоление на окаянных бусормен бысть, паче ж и вместо царствующаго града причтен Сибири*³⁹.

Прошлое Тобольска — это идиллическое время органического слияния человека с природой («Кровь с молоком кобыл»), эпический сказочно-былинный хронотоп (казаки как герои-богатыри):

Посадка-то! лошадка-то!
А? — шапка высока!
А шустрота под шапкой-то!
С доставкой ясака.
(т. 3, с. 185)

Прошлое Тобольска выражается также доисторическим, фольклорным циклическим хронотопом с характерной для него инверсией (локализация цели в прошлом):

Как — «краше сказок няниных
Страна: что в рай — что в Пермь...»
(т. 3, с. 185)

Это представление о Сибири как рае восходит к летописному образу первозданной Земли Сибирской (изобилующей деревьями, цветами, животными, сладкоголосыми птицами, сладчайшими реками), в котором проступает библейский образ Эдема (Быт. 2:8—20):

На сем же камене ростуще различныя дрeвеса, кедри и инии протчии, в них же жителство имеют зверие различныя, елени и протчие на снeдь человеком — лоси и зайцы, а инии ко украшению и одеянию ризному потребни суть человеком: бобры, лисицы, соболи, белки, песцы, разсомаки, выдры, горностаи и подобныя сим; многия ж и сладкопеснивыя птицы, паче же многоразличныя травныя цветы красующеся. Из сего же камени реки многия истекоша: овии поидоша к Российскому царству, овии ж в Сибирскую землю. Дивно убо есть се, како судьбами

* Здесь и далее тексты, напечатанные дореформенным шрифтом, цитируются по правилам современной орфографии, но с сохранением орфографических и пунктуационных особенностей оригинала.

Божиими тако реки истекоша и дивно устроишася, яко вода твердый камень раскопа; и быша реки пространны зело и прекрасны, в них же воды сладчайшия и рыб различных зело премножество⁴⁰.

Но далее образ Сибири предстает двойственным — сибирский «рай» в первом двустишии рифмуется с сибирским «грехом» во втором:

Казаки женок сманенных
Проигрывали в зернь.
(т. 3, с. 185)

Источником этого факта для Цветаевой были «Очерки русских нравов в старинной Сибири» (1867) С. Серафимовича*, писавшего о сманивании казаками в Сибирь женщин для их последующей продажи: «Большое количество русских женщин находилось в существовавшей тогда торговле; они продавались и покупались точно так же, как и инородческие невольницы. Казаки и промышленники при отправке из России сманивали с собой женщин и девушек, обещаясь жениться на них или найти им хороших мужей, но, приехав в Сибирь, продавали их как невольниц»⁴¹. Об игре казаков в зернь в контексте «обольщения» и закладывания ими как привозимых из России, так и местных женщин писал и П. А. Словцов в «Историческом обозрении Сибири» (1838—1844):

* Серафимович отмечал, что его «очерки односторонни и что их скорее бы следовало назвать не очерками нравов, а очерками пороков и недостатков сибирского населения» (*Серафимович С. Шапков С. С.*) Очерки русских нравов в старинной Сибири // *Отеч. зап.* 1867. Т. 175, № 11/12. С. 271). В этом подходе автор полемизировал с сибирскими историографами (И. Э. Фишер, Г. Ф. Миллер, П. А. Словцов), приписывающими все зло недостаткам сибирской власти: «Мы своими очерками хотели показать, что недостатки администрации проистекали не столько о законодательства, сколько от развращенности самого населения <...> что администрация была только зеркалом, в котором отражалась вся нравственная физиономия сибиряка» (Там же. С. 272). Серафимович упрекал Словцова в том, что в своем историческом обозрении Сибири он воспользовался лишь немногими архивными документами, заменив их топографическим описанием Сибири (Там же. Т. 174, № 9/10. С. 681).

К удивлению, первые семена ложной жизни, направление к праздному проведению времени, игра в кости (зернь) и в карты, вспыхиваемость к обманам, сперва невинным, были заброшены в Сибирь литвою, служившею в рядах с казаками, не замедлившими тому же научиться, как видно из грамоты царя Бориса в Мангазею⁴². Чем больше проходило времени, тем далее распространялось это худо, усиливается извинениями места и дня полярного. Чувственное житье магометан и идолопоклонников, не осуждаемое ни верованиями, ни их нравами, бессемейность казаков, одиночками отправлявшихся в страну нехристианскую, военная и удалая их жизнь, одурелость промышленников, давно с роднею расставшихся, падкость к прибиткам, выдуманная безгрешность обирать и обсчитывать некресть, наконец, новая покаторость к смелостям после государственного потрясения, там и сям заявившая себя, и веселая беззаботность, пенившаяся из кружечных дворов, в 1617 г. в Сибири открытых, представляла при безгласности приходского духовенства картину жизни языческой. Казаки, увлекшись обычаем многоженства, вздумали иметь жен не одних, то чрез обольщения из России привозимых, то понимаемых в улусах и особо содержимых по городам и на отъезжих постах; но тех и других, иногда венчанных по воеводским приказам, они закладывали и мало заботились о выкупе их и участии детей⁴³.

Первоисточником сманивания казаками женщин для их последующей продажи была грамота патриарха архиепископу Сибирскому и Тобольскому: «А которые-де Сибирские служилые люди приезжают к Москве с Государевою денежною и соболиною казною, и те-де служилые люди на Москве и в иных Русских городех подговаривают многих женок (Цветаева использует в главе именно эту форму слова. — *А. М.*) и девок, и привозят их в Сибирские городы и держат их за жен места, а иных порабощают и крепости на них емлют сильно, а иных продают Литве и Немцам и Татарам и всяким людям в работу, и иныя всякия беззаконныя дела делают, чего не токмо писати, и слышати жалостно и Богу мерзко»⁴⁴. Словцов отмечал, что основанием к описанным в грамоте «беспутствам казаков» была «грамота за подписью дья-

ка Андреева, вероятно, на радостях данная Сибири при возврате атамана Кольцова из Москвы»:

В этой грамоте позволялось казакам, конечно *adinterim* (временно (*лат.*)), увозить из городов жен и девиц, чем и пользовались они до настоящей поры. Патриарх, приказав Киприану (о чем подтверждено и Тобольскому воеводству) выслать в Москву казачью привилегию как неуместную, поставил в виду его: а) что в Сибири не носят крестов, не хранят постных дней, живут с некрещеными женами, кумами и сестрами своих жен, при отъезде же закладывают их на срок и, не имея чем выкупить, женятся на других; и б) что духовные венчают без оглашений, постригают в иноки и инокини таких, которые, уходя из монастырей, опять живут в мире; что сами духовные потворствуют воеводам, которые краденных в России девиц продают из корысти в замужество и заставляют при себе их венчать. Вот каковы вести о начальной Сибири!⁴⁵

Киприан получил эту «обличительную грамоту» патриарха с тем, чтобы прочитать ее «в тобольских и прочих церквах епархии, при собрании воевод и жителей»⁴⁶. В отличие от Серафимовича, утверждавшего, что «факты продажи жен часто встречаются даже в актах XVIII века»⁴⁷, Словцов, исходя из официальной версии истории Сибири, убежден, что воззвание Киприана (положившего, кстати, начало Сибирской летописи) «к правилам веры» достигло своего результата: «разумеется, что голос, поддерживаемый твердостью уважаемого монарха и родителя-патриарха, воздействовал над необузданностью, над легкомыслием, и церковь Сибирская впоследствии уверилась, что в душах сынов ея не погас лен курящийся»⁴⁸.

Сибирь — восточное, азиатское пространство казачьей вольности («Казацкая, татарская»), в котором нарушаются даже строжайшие монашеские установления:

Как на земле непаханной
На речке на Туре
Монашки-то с монахами
В одном монастыре

Спасались. Не курицу —
Лис, девку подстерег
Монах. Покровско-Тушинский
Поднесь монастырек
Стоит...

(т. 3, с. 185)

Историографическим источником сожительства монахов и монахинь для Цветаевой также послужили очерки Серафимовича:

Разврат забирался даже в монастыри. Так, до митрополита Киприана в туринском Покровском монастыре монахи и монахини жили вместе, без всякого порядка и присмотра. Напрасно Киприан старался ввести туда дисциплину. Кончилось тем, что монахов и монахинь принуждены были развести, построив для монахов особый монастырь⁴⁹.

Первоисточником этого факта также была «обличительная грамота» Филарета: «а в которых де городех монастыри мужеские и девичьи устроены, и в тех де монастырех старцы и старицы живут с мирскими людьми съодного в одних домах и ничем от мирских людей не рознятся»⁵⁰.

Символическим олицетворением этого сибирского распутства предстает Распутин:

... (Костлявым служкою
Толчок: куды глядишь?
В монастыре том с кружкою
Ходил Распутин Гриш).

(т. 3, с. 185)

В описании гибели Ермака, который, согласно Карамзину, утонул в Иртыше, «отягченный железною броней, данною ему Иоанном...»⁵¹, Цветаева обыгрывает летописную интерпретацию его имени («Ермак» — «жернов»):

В такой-то — «шкуру сдергивай»
Обход — «свою, д...мак!»
Самопервейшим жерновом
Ко дну пошел Ермак.

(т. 3, с. 186)

В летописи читаем: «звашеся атаманом, прозван Ермаком, сказуются дорожной артелной таган, а по волски — жерновой мельнец рушной»⁵².

Символом амбивалентной истории сибирской столицы и Сибири в целом становится образ «двадцати трех церквей»:

Как еще вживе числятся-то,
Мертвых окромя,
Твои двадцать три тысячи
Душ, с двадцатью тремя

Церквами — где воровано,
Там молено, казак! —
С здоровыми дворовыми,
Лающими на крик.

(т. 3, с. 188)

Источником этого образа также являются очерки Серафимовича: «Все эти богатые церкви сибирских городов, эти великолепные соборы Томска, Красноярска, Кахты: эти мраморные обшивки церковных стен, эти хрустальные иконостасы, эти массы золота, серебра и дорогих камней, все это заведено на упомянутые богатые пожертвования сибирских капиталистов. Это делалось, впрочем, не в силу только одного обета, а также из желания, посредством этого пожертвования, примириться с небом за свои нечистые дела»⁵³.

Конституирующие образ Сибири степь, тундра, морошка, миражные дали, «где только выюга шастает», постепенно (через образ «трупца, ледяной мумии», «мерзлых останков» умершего в Березове ссыльного Меншикова) переходят в отрицательные значения

мертвого пространства, топоса смерти («тес — тулуп — сугроб», «скит», «гроб»):

Не затяни ошибкою:
«Гроб ты мой, гроб соснов!»
С дощатою обшивкою
Стен, досками мостков
И мостовых... И вся-то спит
Мощь... Тес — тулуп — сугроб
Тобольск, Тобольск, дощатый скит!
Тобольск, дощатый гроб!

(т. 3, с. 188)

Этот образ провинциально бедного, «дощатого» и холодного Тобольска навеян представлением о ссыльном Тобольске как «глухом, захолустном городе» в книге Соколова⁵⁴. Дощатый забор во-круг губернаторского дома, за который Романовым было запрещено выходить, стал символическим выражением их тобольского заключения. В письме к Вырубовой от 10 декабря 1917 г. императрица писала: «Грущу, что они [Николай II и дети] могут гулять только на дворе за досками, но по крайней мере не без воздуха, благодарны и за это»⁵⁵. П. Жильяр отметил в своем дневнике: «Дети грустно смотрят на всех этих веселящихся людей. С некоторого времени они начинают скучать, и их тяготит заключение. Они ходят кругом двора, окруженного высоким сплошным забором. С тех пор, как их гора разрушена, их единственное развлечение — пилить и рубить дрова»⁵⁶. Ключевым в письмах императрицы является мотив холода: «Мало теперь рисую, из за глаз пишу в очках — холодно, пальцы совсем окоченели. <...> Страшный ветер, дует в комнаты» (от 22 января 1918 г.); «холодно в комнатах. 29 гр. опять, 6 гр. в зале — дует невероятно» (от 23 января 1918 г.)⁵⁷. Жильяр отметил в своем дневнике: «Говорят, что градусник показывал сегодня ночью больше 30° мороза по Реомюру (37° по Цельсию). Ужасный ветер. Спальня великих княжон — настоящий ледник»⁵⁸.

«Настоящее» Тобольска — глубокий исторический сон, состоящее непробудившейся «мощи», кенотическое* пространство смерти («гроб»), в которое предстоит снизить царской семье.

2.5.6. Архетип национального характера

Во фрагменте главы XI «Аня» в образе ближайшей подруги царицы, фрейлины А. А. Вырубовой, ключевым является мотив круга, выраженный не только лексически («круглые плечи», «пухлые щеки», «булочки», «брови дугою», «пугови»), но также фоническим и графическим нагнетанием ударных и безударных *о*:

Аня с круглыми плечами,
Аня с пухлыми щеками
Сдобных булочек молочных,
Потолочных
Ангелочков.
Брови дугою,
Румянец до пуговиц.
Между одной — и другою
И другом их.

Создавая «круглый» портрет Вырубовой, Цветаева опиралась на свидетельства современников. Так, в мемуарах Степанова Вырубова — добрая и отзывчивая сестра милосердия:

Молодая сестра с простоватым румяным лицом и большими красивыми глазами подходит ко мне. С первых же слов я чувствую к ней искреннюю симпатию. Славная деревенская баба. Веселая, болтливая. <...> С ней так легко говорить. <...> Она стоит, улыбается. Как-то сразу полюбил ее. Редко видел людей, столь располагающих к себе с первого знакомства. <...> Всегда в прекрасном настроении. Ее добродушие и сердечность как-то вызывали на просьбы.

* Кеносис (от греч. κένωσις — букв. «опоражнивание, пустота») — ключевой концепт православного богословия, означающий добровольно принятое Христом уничижение (Флп. 2 : 6—9).

И с какими только просьбами к ней ни обращались!.. Сколько воспомоществований, стипендий, пенсий было получено благодаря ей⁵⁹.

Ю. А. Ден дала следующий портрет Вырубовой: «Она была невысокого роста, с простодушным детским лицом, большими обворожительными глазами; ее можно было принять за школьницу...»⁶⁰

Образ круга в портрете Вырубовой переносится в восприятии царицы на образ русского народа в следующем фрагменте «Вот — двое. В могучих руках — караваи» (возможно, из главы XVI «Письмо», помеченной Цветаевой словом «хорошо»⁶¹):

Вот — двое. В могучих руках — караваи.
Проходят, кивают. И я им киваю.
Россия! Не ими загублена — эти
Большие, святые, невинные дети,
Обманутые болтунами столицы.
Какие открытые славные лица
Отечественные. Глаза — нашей Ани!..⁶²

Эта «круглость» как символ доброты и открытости русского народа, приветствующего царицу, выражается образом караваев, фоническим и графическим нагнетанием *о*, а также образом кивания (через рифму «караваи — киваю») — традиционного русского приветствия (кивать, по Далю, — «кланяться, наклоняться; подавать знак наклоненьем головы»), о котором императрица писала в тобольском письме к Вырубовой от 23 января 1918 г.: «Люди милые здесь все больше киргизы. Сиж у окна и киваю им, и они отвечают и другие тоже, когда солдаты не смотрят»⁶³. Этот мотив повторится и в четвертом фрагменте: «С приветом и с хлебом / Давно уже скрылись, а все еще следом / Киваю...» (с. 670). В этой «круглости», открытости цветаевский образ русского народа восходит к архетипическому образу Платона Каратаева, которого Толстой определил в романе как «олицетворение всего русского, доброго и круглого». Эта отсылка к «Войне и миру» у Цветаевой скорее всего была осознанной, так как ей было известно, что Вырубова приходилась прапраправнучкой М. В. Кутузову⁶⁴.

Вера царицы в русский народ, «обманутый болтунами столицы», звучит в письме от 13(26) марта 1918 г.: «Верь народу, душака, он силен и молод, как воск в руках. Плохие руки схватили, — и тьма и анархия царствуют; но грядет царь славы и спасет, подкрепит, умудрит сокрушенный, обманутый народ»⁶⁵. Мотив обманутого народа присутствует в цветаевском стихотворении 1918 г.: «Царь и Бог! Простите малым — / Слабым — глупым — грешным — шалым, / В страшную воронку втянутым, / Обольщенным и обманутым»⁶⁶.

2.5.7. «Для Матери здешней тружусь Абалакской»: образ царицы-монахини

Образ Сибири дан на контрасте двух пределов — языческого звероподобного образа Распутина, «заговаривающего» кровь наследника («Грудь кумашная, шерсть богатая») (с. 669), и царицы Александры Федоровны в образе монахини Феодоры. Во второй части фрагмента «Вот — двое. В могучих руках — каравай» царица, вышивая покров для Абалакской иконы Божией Матери*, молится милосердной Матушке-Заступнице о прощении и спасении русского народа:

Не плачу. Боюсь замочить вышивание, —
— Зеленые ветки, Анютины глазки⁶⁷ —
Для Матери здешней тружусь Абалакской —
Да смилостивится... С приветом и с хлебом
Давно уже скрылись, а все еще следом
Киваю...
(И слезы на пальцы, и слезы на пальцы,
И слезы на кольца!..) О, Господи, сколько!
Доколе — и сколько?.. О, Господи, сжался
Над малыми сими! Прости яко — вору...
Сестре Серафиме — сестра Феодора.

* Абалакская икона Божией Матери «Знамение» (Абалацкая, Абалацкая-Знаменская), празднование (ст. стиль) 27 ноября, 20 июля. Самая почитаемая сибирская чудотворная икона Божией Матери, покровительница Сибири.

Создавая образ царицы-монахини, Цветаева опиралась на конспиративное письмо императрицы к Вырубовой от 16 января 1918 г., написанное церковнославянским шрифтом. По причине цензурирования большевиками писем она обращалась к Вырубовой как к сестре Серафиме* от лица простой и «малограмотной» сестры Феодоры**:

Милая, дорогая, возлюбленная сестрица Серафима. От нежно любящего сердца поздравляю Вас, многолюбивая страдальница моя, с праздником Вашим. Да ниспошлет Вам Господь Бог всяких благ, доброго здоровья, крепость духа, кротость, терпение, силы перенести все обиды и гонение, душевную радость. <...> Вышиваем мы покрывалы, воздухи, на аналой покрывалы — сестры Татьяна и Мария особенно искусно вышивают, но рисунок нет больше. <...> Матушка наша Александра приветствует вас, многолюбимая сестра, и шлет вам свое материнское благословение и надеется, что вы, сестрица, хорошо поживаете в духе Христа. Тяжело вам живется но дух тверд. 2 градуса мороза, тихо на улице. Добрая сестра Серафима, будьте Богом хранимы, прошу ваших молитв. Христос с Вами.

*Грешная сестра Феодора*⁶⁸

* Вырубова особенно почитала прп. Серафима Саровского, в день памяти которого (2 января 1915 г.) она попала в железнодорожную катастрофу, в результате получила тяжелейшие травмы, но выжила. Эти два события императрица связывает в своем дневнике от 2 января 1918 г. (*Александра Федоровна, императрица*. Последние дневники императрицы Александры Федоровны Романовой : февр. 1917 г. — 16 июля 1918 г. Новосибирск, 1999. С. 118). Ровно через год Вырубова после катастрофы открыла в Царском Селе Серафимовский лазарет. Культ преп. Серафима Саровского сближал Вырубову с царской семьей, особенно почитавшей этого святого: он был прославлен в лике святых по воле Николая II в 1903 г., с его молитвенной помощью Романовы связывали появление долгожданного наследника.

** Имя — от отчества императрицы *Федоровна* (*Федоровна*) (греч. Θεοδωρος — Божий дар), которое она получила при переходе в православие в честь Федоровской иконы Божией Матери — покровительницы дома Романовых. Возможна отсылка и к св. Феодоре (815—867) — византийской императрице, жене императора-иконоборца Феофила, регентше при своем сыне императоре Михаиле III, канонизированной церковью за восстановление иконопочитания.

В конце письма Александра Федоровна приводила выражающие ее душевное состояние молитвы псалмопевца, взывающего о спасении (Пс. 90:2; 27:7; 66:2): «Господь помощник мой и защита моя. На Него уповает сердце мое и поможет мне. Боже ущедри ны, просвети лице Твое на ны и спаси нас»⁶⁹. Молитвенные образы этого письма отразятся в черновых вариантах этого фрагмента: «— Дай свету и веры и силы и знания... — / Над всеми: над теми — над сими — над нами ...»⁷⁰

В вышивании царицей в тобольской ссылке покровы для Абалакской иконы Божией Матери Цветаева также не отступила от правды факта. Вышивание покровы вызывает у царицы чувство мистической «близости Бога», Который «невидимо окружает Своим Присутствием» и от Которого «живо трепещет» душа: «Вышиваем много для церкви, только что кончили белый веноч из роз с зелеными листьями и серебряным крестом, чтобы под образ Б. Матери Абалакской повесить. Солнышко блестит, греет днем и чувствуем, что все-таки Господь не оставит, но спасет, да спасет, когда все мрачно и темно кругом и только слезы льются. Вера крепка, дух бодр, чувствую близость Бога» (письмо от 5 февраля 1918 г.)⁷¹. В своем дневнике императрица отметила, что 25 декабря 1917 г., в Рождество царская семья присутствовала на «молебне перед чудотвор<ной> ик<оной> Абал<ацкой> Б<ожией> Матери»⁷². В письме от 22 января 1918 г. Александра Федоровна писала Вырубовой: «Посылаю тебе образ Абал. Б. Матери, молилась у нея, она привезена была в нашу церковь»⁷³. Любовь царицы к вышиванию церковных покровов на аналои и воздухов свидетельствует о том, что она «пропитала православием все свое существо, притом православием приблизительно 16-го века»: «Любимым ее занятием, наподобие русских цариц допетровского периода, стало вышивание воздухов и других принадлежностей церковного обихода»⁷⁴. Опираясь на документальные источники, Цветаева раскрыла в четвертом фрагменте ключевую черту духовного облика русской царицы — ее глубокую приобщенность к средневековой религиозной традиции, мистическую настроенность.

Документальным источником восклицания и вопрошания царицы о сроках страдания России («О Господи, сколько!/Доколе — и сколько?...») также являются ее письма, в которых они звучат лейт-мотивом: «Больно думать, сколько еще будет кровопролития, пока настанут лучшие дни» (от 23 января 1918 г.); «Боже мой, сколько страдания...» (от 5 февраля 1918 г.); «Когда все это кончится? Когда Богу угодно» (от 13(26) марта 1918 г.); «Сколько несчастных жертв!» (от 8(21) апреля 1918 г.)⁷⁵. В письме от 10 декабря 1917 г. это вопрошание сочетается с ее материнской любовью к России как «ребенку», с верой в кенотическое милосердие Христа и Богоматери («Да смилостивится...», «О, Господи, сжался/Над малыми сими!») и горячей молитвой о помиловании и спасении страдающей родины: «Но сколько еще крови и невинных жертв?! <...> О Боже, спаси Россию! Это крик души и днем и ночью — все в этом для меня — только не этот постыдный ужасный мир*... <...> Какая я стала старая, но чувствую себя матерью этой страны и страдаю, как за своего ребенка, и люблю мою родину, несмотря на все ужасы теперь и все согрешения. Ты знаешь, что нельзя вырвать любовь из моего сердца, и Россию тоже, несмотря на черную неблагодарность к государю, которая разрывает мое сердце, — но ведь это не вся страна. Болезнь, после которой она окрепнет. Господь, смилуйся и спаси Россию»⁷⁶. Отмечая «бесхарактерность» русского человека, императрица называет внезапно изменившихся во время революции русских людей «большими, темными детьми», но верит, что они могут измениться и к лучшему: «Странность в русском характере — человек скоро делается гадким, плохим, жестоким, безрассудным, но и одинаково быстро он может стать другим; это называется — бесхарактерность. В сущности — большие, темные дети. Известно, что во время длинных войн больше разыгрываются все страсти. Ужас, что творится, как убивают, лгут, крадут, сажают в тюрьмы — но надо перенести, очиститься, переродиться» (письмо от 9 января

* Имеются в виду переговоры в Брест-Литовске о мирном договоре между Советской Россией и Германией, который Николай II и Александра Федоровна считали убийственным для России.

1918 г.)⁷⁷. Близкий этим мыслям цветаевский образ вора («Прости яко — вору...»)⁷⁸ отсылает к кенотическому образу покаявшегося на кресте благоразумного разбойника из молитвы св. Василия Велико-го: «Приими убо и мене, человеколюбче Господи, якоже блудницу, яко разбойника, яко мытаря и яко блудного, и возьми мое тяжкое бремя грехов, грех взявляй мира, и немощи человеческия исцеляй, труждающихся и обремененных к Себе призываяй и упокоеваяй, не пришедый призвати праведных, но грешных на покаяние»⁷⁹.

Последние пять строк фрагмента представляют собой экфрасис иконы — через образ «кольца», круга, выраженный повторяющимися созвучиями *коль/коле, ко*, а также фоническим и графическим нагнетанием ударных и безударных *о* («(И слёзы на пальцы, и слёзы на пальцы, / И слёзы на *кольца!*...) О, Господи, *сколько!*», «Доколе — и сколько?..», «Прости яко — вору...», «сестра Феодора»), создается образ нимба на Абалакской иконе Божией Матери* и над вышивающей для нее покров царицей. Образ покрыва соотнесим с омофором Божией Матери в письмах Александры Федоровны: «Теперь я все иначе понимаю и чувствую — душе так мирно, все переношу, всех своих дорогих Богу отдала и Святой Божией Матери. Она всех покрывает своим омофором» (письмо от 9 января 1918 г.)⁸⁰; «Христос с вами! Святая Богородица да покроет вас своим святым омофором» (письмо от 10(23) апреля 1918 г.)⁸¹.

Эпический 4-стопный амфибрахий, которым написано послание царицы-монахини, придает ему летописное звучание⁸². Этим «летописным» размером, а также сплошной строфой (18 строк с переносом одного слова в 13-й строке и с отрывом последней строки) Цветаева создает образ широкого покрыва, вышиваемого сестрой Феодорой. О летописном характере поэмы свидетельствует и признание Цветаевой, что она переписывала ее, «как древле монахи» (т. 7, с. 531).

* Богоматерь изображена с воздетыми в молитве руками (Оранта) и с Богомладенцем в небесной сфере на груди. Композиция иконы строится на лейтмотиве круга, образуемого воздетыми вверх руками Богоматери и складками Ее мафория, нимба Богоматери и небесной сферы с Богомладенцем в нимбе.

2.5.8. «Обитель на горе»: духовное пространство

Ключевым символом в пятом (вершинном) фрагменте поэмы, посвященном молитве царицы за Россию, выступает «обитель на горе» (с. 671). Этот образ определил природный ландшафт Тобольска, основанного в 1587 г. на мысу высокой террасы Иртыша — «Велицей горе Алафейской» (коренная ханская земля (тюрк.)). На этом природном кряже был воздвигнут белокаменный кремль с Софийско-Успенским собором (1683—1686) и многоярусной колокольной (1799), символизирующий Тобольск как центр русского государства и православия в Сибири. Величественным видом Тобольского кремля на «горе» восторгался путешественник начала XIX в.: «Первое, что представилось взору моему, есть гора, увенчанная огромными каменными зданиями, и с величием, подобающим гордой столице Сибири, взирающая на полдень. <...> Кажется, что сии здания нарочно и в одно время строены для того, чтоб дать блистательный вид украшаемой ими горе»⁸³.

В тобольской ссылке царской семье было запрещено посещать кремль. В письме от 15 декабря 1917 г. Александра Феодоровна писала: «Чудные дни — яркое солнце, все розовое блестит — инеем покрыто, светлые лунные ночи. Наверно, идеально на горе, а они [Николай II и дети] бродят по двору... Так хотелось бы приобщиться Св. Таин, но так неудобно все теперь — на все надо просить позволение»⁸⁴. Великая княжна Мария Николаевна писала в письме к З. С. Толстой: «Ужасно было грустно, что нам ни разу не удалось быть в соборе и приложиться к мощам Св<ятого> Иоанна Тобольского»⁸⁵.

Образ обители отсылает и к двум монастырям в окрестностях Тобольска — женскому Иоанно-Введенскому (1653) и мужскому Свято-Знаменскому Абалакскому (1783). Монахини Иоанно-Введенской обители приносили Романовым продукты, передавали записки, прятали в монастыре их ценности. Царская семья планировала переехать «на жительство в Ивановский монастырь», но этого не случилось из-за ужесточения условий ссылки⁸⁶. Абалакский монастырь, находящийся на высоком берегу Иртыша,

назван в честь Абалакской иконы Божией Матери, явившейся в 1636 г. на этом месте и повелевшей построить здесь церковь. Судя по дневниковой записи Николая II от 12 августа 1917 г., царская семья побывала в Абалаке сразу после прибытия в Тобольск, когда несколько дней жила на пароходе в ожидании заселения в губернаторский дом: «В 3 часа спустились по Иртышу и пристали к подножью высокого берега, куда давно хотелось попасть. Немедленно влезли туда со стрелками и затем долго сидели на лысой сопке с чудным видом»⁸⁷.

Образ тобольских «гор», выражающий мистическую отрешенность духа, молитвенную устремленность царицы, присутствует в письме к Вырубовой от 15 декабря 1917 г.: «Мирское все проходит: дома и вещи отняты и испорчены, друзья в разлуке, живешь изо дня в день. В Боге все, и природа никогда не изменяется. Вокруг вижу много церквей (тянет их посетить) и горы»⁸⁸.

Образ святой горы (гора — любимейший цветаевский символ*) создается в двух двусиствиях пятого фрагмента рифмой «горе — коре» (в созвучии *оре* звучит и лат. *oro, orare* — молюсь, молиться), а также фоническим и графическим нагнетанием ударных и безударных *о* как символа Горы — места присутствия Бога:

Обитель на горе.
Молитва на коре.
<...>
Тому, кто на Горе —
Молитва на коре...

В образе тобольской «Горы» проступает гора как ключевой библейский архетип, символ духовной высоты, молитвенной устрем-

* В письме к С. Андрониковой-Гальперн от 20 августа 1929 г. Цветаева признавалась: «Горы люблю больше всего: всей *нелюбовью* к морю (лежачему) и целиком понимаю Ваше восхищение (N3! — от земли!)» (т. 7, с. 124). Романтическая символика горы является ключевой в «Поэме Горы» (1924, 1939).

ленности к Богу, Богообщения, Божьего присутствия и жертвы (Голгофа)*.

Эта соотнесенность сибирского ландшафта с ландшафтом Святой Земли находит свое подтверждение в письмах Александры Федоровны, в которых произошедшую в России социальную катастрофу она воспринимает сквозь призму Священной истории, видя в страдающей за грехи России аналогию с историей Израиля: «Верь, дорогая, Господь Бог и теперь тебя не оставит. Он милостив, спасет дорогую, любимую нашу Родину и до конца не прогневается. Вспомни Ветхий Завет, все страдания израильтян за их прегрешения. <...> Ведь очень согрешили мы все, что так Отец Небесный наказывает своих детей. Но я твердо, непоколебимо верю, что Он все спасет, Он один это может» (письмо от 9 января 1918 г.)⁸⁹. Во время ссылки императрица занималась с Алексеем чтением Ветхого Завета, а с дочерьми — чтением пророков Исаии, Иеремии, Иезекииля и др.

Свои страдания и страдания семьи императрица воспринимала как следование за Христом в Его Крестном пути на Голгофу: «Спаситель пришел, показал нам пример. Кто по его пути, следом любви и страданья идет, понимает все величие царства небесного. <...> Живешь как будто тут и не тут, видишь другими глазами многое» (письмо от 2(15) марта 1918 г.); «поклоняемся Его кресту, и понесем с Ним тяжесть креста. Не чувствуешь ли его Его помощь, поддержки несения твоего креста. Невидимо Его рука поддерживает твой крест, на все у Него силы хватить; наши кресты только тень Его Креста» (письмо от 20 марта 1918 г.)⁹⁰.

* В Ветхом Завете гора — место Богоприсутствия, Его неприступной славы («святая гора»), на которой построен Иерусалим и храм Соломонов (2 Пар. 33 : 15; Пс. 2:6; 67:16)), место Богоявления Моисею. В Новом Завете гора — пространство Преображения Господня («гора высокая» Фавор (Мф. 17: 1; Мк. 9: 2), искушения Христа («высокая гора» — Мф. 4: 8; Лк. 4: 5), Нагорной проповеди о блаженствах (Мф. 5:1), распятия (Голгофа — Мф. 27 : 33; Мк. 15:22; Ин. 19:17), вознесения (Деян. 1:12), а также духовного вознесения ап. Иоанна Богослова в Апокалипсисе.

Хриstopодобие этого страдальческого пути выражают приводимые Александрой Федоровной в письме слова прп. Серафима Саровского, которые Вырубова поставила эпиграфом к своим воспоминаниям: «"Укоряемы — благословляйте, гонимы — терпите, хулим — утешайтесь, злословимы — радуйтесь" (слова о. Серафима)»⁹¹. Вот наш путь с тобой. Претерпевый до конца спасется» (письмо от 20 марта 1918 г.)⁹². В словах святого — аллюзия на слова ап. Павла о «безумных Христа ради», подражающих кеносису Христа: «Злословят нас, мы благословляем; гонят нас, мы терпим; хулят нас, мы молим; мы как сор для мира, [как] прах, всеми [попираемый] доныне» (1Кор. 4:12—13). Этот предельный кеносис царской семьи выражается в поэме кенотическим пространством жертвенной смерти, воплощаемом в образах «лютых морозов», «кели тесной», «канавы на краю», «тына», «плена», «слез», «обрыва на краю».

Ключевым кенотическим символом является образ березы «на краю»: «та береза, / Дороги на краю»; «дорога, / С березой на краю»; «Стояла та береза — / России на краю» (с. 671—672). Образ березы у дороги обоснован реалиями убийства царской семьи. Описывая шахту на руднике в урочище Четырех Братьев, в которую были сброшены тела убиенных, Соколов упоминает старую березу, рядом с которой на глиняной площадке разрубались и сжигались тела: «Вблизи этой площадки растет старая береза. Пять лесных дорожек ведут к руднику с большой коптяковской дороги. Они все сходятся у открытой шахты. Их так много потому, что некогда по ним вывозилась от разных шахт руда к коптяковской дороге. Эти дорожки — глухие, заброшенные; в летнюю пору они покрываются высокой травой»⁹³. Эта береза становится в поэме русским эквивалентом евангельского Древа Крестного.

Перед духовным взором Александры Федоровны предстает кенотический образ вольно страдающего Страстотерпца: «Он [Христос] вечно страдает за нас и с нами и через нас; как он и нам подает руку помощи, то и мы поделим с Ним, перенося без ропота все страданья, Богом нам ниспосланные. Зачем нам не страдать, раз Он, невинный, безгрешный, вольно страдал? Искушаем мы все

наши столетние грехи, отмываем в крови все пятна, загрязнившие наши души» (письмо от 13(26) марта 1918 г.)⁹⁴. Канонизированная в лике страстотерпцев (РПЦЗ в 1981 г. и РПЦ в 2000 г.), царская семья отсылает к первым русским святым — князьям Борису и Глебу, павшим жертвой политического преступления и открывшим на Руси чин «страстотерпцев», в своем вольном и невинном страдании последовавших за крестными мучениями Христа. Как отметил Г. П. Федотов в известной Цветаевой⁹⁵ книге «Святые Древней Руси» (Париж, 1931), «подвиг непротивления есть национальный русский подвиг, подлинное религиозное открытие новокрещеного русского народа», который с гениальной простотой младенцев пленился «образом Христа и абсолютной красотой евангельского пути»: «Чрез жития святых страстотерпцев, как чрез Евангелие, образ кроткого и страдающего Спасителя вошел в сердце русского народа — навеки, как самая заветная его святыня»⁹⁶.

Сибирь включается Цветаевой в традиционный русский духовный пейзаж: монастырь на горе (место, освященное явлением чудотворной иконы Божией Матери), береза у дороги, молитва. Насыщенность сибирского ландшафта религиозными концептами (кеносис, молитва, смиренная благодарность Богу, любовь к врагу, жертвенная любовь к России), выражающими его лирическую сущность, придает ему глубокое метафизическое измерение. Созерцательный ландшафт отражает дух русской царицы: образы горы и березы, выражая молитвенную устремленность царицы, становятся символами ее глубочайшей духовности и святости.

Цветаева сакрализует сибирское пространство, включая его в «Святую Русь» и в историко-культурный контекст христианства в целом (от ветхозаветного Эдема до Голгофы), приобщая Сибирь к пространству Священной истории. Кенотическое снисхождение царской семьи в исторический «гроб» Сибири духовно преображает ее пространство христианской жертвенной любовью, «вертикаль» которой размыкает «горизонталь» сибирской истории, преодолевая ее границы и устремляясь в вечность.

2.5.9. «И если скажешь — Сына...»: поэма как христианская трагедия

Центральный образ пятого фрагмента — молитва, начертанная «русской царицей» на бересте:

...Чтоб в келье тесной,
Рукою домовитой,
Германская принцесса —
Славянскую молитву
Чертила на листке
Сибирской бересты.

Этот образ также имеет документальную основу. В письмах от 22 и 24 января 1918 г. императрица писала Вырубовой из Тобольска: «Скорее нарисовала (очень плохо) молитву на кусочке березы, кот. он [Николай II] пилил»; «Ужасно хочу тебе сегодня стихи срисовать на березовой коре, если глаза позволят»⁹⁷. Это берестяное рукоделие царицы, как и вышивание воздушов, раскрывает в ней следование древнерусской традиции*. Образ «домовитой» русской царицы присутствует в воспоминаниях современника: «В частной семейной жизни Александра Феодоровна была образцом всех добродетелей. Безупречная, страстно любящая супруга, примерная мать, внимательно следящая за воспитанием своих детей и прилагающая все усилия к их всестороннему развитию и укреплению в них высоких нравственных принципов; домовитая, практичная и даже расчетливая хозяйка, — вот как рисуют Александру Феодоровну все ее приближенные»⁹⁸.

Цветаева акцентирует немецкое происхождение царицы и ее православное вероисповедание, но не противопоставляя, а сближая их, что может быть объяснено и автобиографическими мотивами автора.

* Берестяная грамота — запись на бересте в Древней Руси XI—XV вв. Наибольшее количество грамот средневековой Руси обнаружено при раскопках в Великом Новгороде. Помимо бытовых и деловых записей, на бересте писались церковные тексты (поминания, молитвы, например: «Господи, помози рабу своему»), изображались иконки.

Если через И. В. Цветаева (его отец был православным священником), лично общавшегося с Николаем II («монархисты оба (отец был вхож к царю)», — писала Цветаева о родителях (т. 7, с. 330)), ей становится по-человечески близок император, то через мать с ее немецкой генеалогией (ее отец, А. Д. Мейн — остзейский немец) — Александра Федоровна (урожденная принцесса Гессен-Дармштадтская). Любовь к последней усиливается и цветаевским германофильством: «главная моя душа — германская», — записывает Цветаева в 1923 г.⁹⁹

Глубоко христианская молитва царицы, проникнутая смиренным благодарением Богу за все ниспосланное в жизни, соотносима с гефсиманским молением о чаше («да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26:39)):

— За все благодарю —
Небесному Царю.

...

— За тын, за плен, за слезы —
За все благодарю.

...

— И если скажешь — *Сына...* —
За *все* благодарю.

Образ царицы, молящейся Небесному Царю, навеян письмом Александры Федоровны к Вырубовой от 23 января 1918 г.: «Родная, когда с четками молишься, какую молитву читаешь ты на 10-ое. Я разная, Отче наш, Богородице, Царю небесный и т. д., но не знаю, верно ли так или нужно одну особенную повторять. Искала в книгах и нигде не нашла. Знаю только, что Г. И. Хр. С. Б. помяни мя грешную*»¹⁰⁰.

* Имеется в виду Иисусова молитва («Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного(ую)»), непрестанное творение которой является основой аскетической практики исихазма (от *греч.* ἡσυχία — безмолвие сердца) — древней мистической и богословской традиции восточно-христианского монашества. Слово «помяни» отсылает к словам Благоразумного разбойника на кресте: «помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое!» (Лк. 23 : 42).

Мотивом благодарности Богу «за все» пронизаны письма императрицы из Тобольска: «Да, прошлое кончено, благодарю Бога за все что было, что получила и буду жить воспоминаниями, которые никто от меня не отнимет» (от 8 декабря 1917 г.); «Благодарю день и ночь за то, что не разлучена со своими собственными 6 душками, за много надо благодарить, за то, что ты можешь писать, что не больна, храни и спаси тебя Господь, всем существом за тебя молюсь, а главное, что мы еще в России (это главное)» (от 24 января 1918 г.); «Только потерпи еще, душка, и эти страдания пройдут, и мы забудем о муках, будет потом только за все благодарность. Школа великая» (от 2(15) марта 1918 г.); «Как тебе дать почувствовать чем озарена моя душа? Непонятной, необъяснимой радостью, — объяснить нельзя, только хвалю, благодарю и молюсь. Душа моя и дух Богу принадлежат. Я чувствую ту радость, которую ты иногда испытывала после причастия или у св. икон. Как Тебя, Боже, благодарить? Я не достойна такой милости» (от 20 марта 1918 г.)¹⁰¹. Благодарное смирение перед Богом императрица проявила в трудные для нее дни Февральской революции, когда многие приближенные покинули царскую семью: «всех ободряла, будучи уверена, что Господь все делает к лучшему. Так учила она — не словами, а примером глубочайшего смирения и покорности воли Божией во всех грядущих событиях. Никто не слышал от нея слова ропота»¹⁰². Эта христианская благодарность «за все» восходит к словам ап. Павла: «Непрестанно молитесь. За все благодарите: ибо такова о вас воля Божия во Христе Иисусе. Духа не угашайте» (1 Фес. 5:17—19); «благодаря всегда за все Бога и Отца, во имя Господа нашего Иисуса Христа» (Еф. 5:20).

Молитвенный порыв Царицы охватывает все пространство России с севера до юга — ее христианская любовь ко врагу так же бесконечна, как и сама Россия:

О чем она просила,
Канавы на краю...
Молитва за Россию:
За родину — *твою* —

Мою... От мхов сибирских
По кипарисы Крыма:
За каждого злобивца —
И все-таки любимца...

О глубочайшей любви императрицы к русскому народу даже во время заключения в Тобольске свидетельствуют современники: «Нельзя было причинить ей более сильной обиды, как сказать, что она не знает и не понимает русского народа. Она как бы жила с закрытыми глазами, не видела, что проделывали около нее обольщившиеся солдаты, и не хотела видеть в них плохих людей. Однажды на эту тему между нею и учительницей Битнер, винившей в большевизме русский народ, произошел горячий спор. Императрица расплакалась и, указывая на проходивших по улице красноармейцев, кричала: “Вон, говорят, они нехорошие! Посмотрите на них! Вон они смотрят, улыбаются! Они хорошие”»¹⁰³.

Выражая бескорыстную, жертвенную любовь царицы к России, Цветаева опиралась на ее тобольские письма, в частности на письмо от 13(26) марта 1918 г.: «Боже, как я свою родину люблю со всеми ее недостатками! Ближе и дороже она мне, чем многое, и ежедневно славлю Творца, что нас оставил здесь и не отослал дальше»¹⁰⁴. Т. Мельник-Боткина, дочь погибшего с царской семьей доктора Боткина, свидетельствовала, что «не было ни одной более русской женщины, чем была Ее Величество», которая вложила в своих детей «такую горячую любовь ко всему русскому»: «Глубоко православная, Она никогда и не была немкой иначе как по рождению. <...> После революции особенно сказалось отношение Ее Величества ко всему русскому. Пожелай Она, намекни Она одним словом, и Император Вильгельм обеспечил бы Им мирное и тихое существование на родине Ее Величества, но, уже будучи в заключении в холодном Тобольске и терпя всякие ограничения и неудобства, Ее Величество говорила: Я лучше буду половойкой, но я буду в России. Это — доподлинные слова Ее Величества, сказанные моему отцу. <...> несмотря на то, что от нас, русских, Она ничего не видала, кроме насмешек и оскорблений»¹⁰⁵. Жильяр приводит слова государыни,

сказанные вполголоса о возможности ее спасения немцами: «После того, что они сделали с Государем, я предпочитаю умереть в России, нежели быть спасенной немцами!»¹⁰⁶.

Своей кульминации молитва царицы достигает в ее готовности пожертвовать сыном:

А если мало — плену,
А если много — тыну...
Сам назови мне цену...
А если скажешь: сына

Под кончиком пера
Коробится кора...

Стояла та Россия —
Обрыва на краю.
— И если скажешь — *Сына...* —
За *все* благодарю.

Эти строки отсылают к драматичнейшей ситуации выбора, перед которым Александру Федоровну поставил комиссар Яковлев, приехавший в Тобольск с целью увезти Николая II в Москву: ехать с мужем, чтобы защитить интересы России (она предполагала, что его хотят заставить подписать убийственный для России мир с немцами) или остаться с сыном, у которого случился самый опасный приступ за всю его болезнь. Судя по черновым записям, этот эпизод Цветаева считала одним из ключевых в поэме: «П ч. — Увоз (Яковлев) <...> Сейчас надо наметить ряд *основных* этапов, продвигающих действие. <...> *основное* — без чего *нельзя* обойтись: Что же оно? (хронологически) <...> 2. Яковлев (решение царицы)»¹⁰⁷.

О мучительнейшей борьбе в душе Александры Федоровны между чувствами государыни и матери говорят свидетельства очевидцев, записанные Соколовым: «Кобылинский показывает: “Сильно волнуясь, Государыня сказала: “Я тоже еду. Без меня опять его заставят что-нибудь сделать, как раз уже заставили” <...> Но это было не решение. Это была только мысль, вырвавшаяся от сердца, а не от разума. Что в это время было в детской с тем, кого она больше всех

любила? <...> Гиббс показывает: “Он [Алексей] был очень болен и страдал. Императрица обещала после завтрака прийти к нему. Он все ждал, ждал, а она все не шла. Он все звал: “Мама, мама...” Он звал, она не шла. В этих словах все для тех, кто способен понять ее любовь к сыну. <...> Но буря была столь сильна в ее душе. <...> Он [Жильяр] показывает: “...Она была так взволнована, так страшно расстроена, как никогда раньше. <...> Она не могла сидеть. Она не находила себе покоя, ходила по комнате, нервно сжимая руки, и говорила вслух сама с собой. Вот были ее мысли. “...Я чувствую, они хотят его заставить подписать мир в Москве. Немцы требуют этого, зная, что только мир, подписанный царем, может иметь силу и ценность в России. Мой долг не допустить этого и не покинуть его в такую минуту. Вдвоем легче бороться, чем одному, и вдвоем легче перенести мучения, чем одному. Но ведь я не могу оставить Алексея. Он так болен. Я ему так нужна. Что будет с ним без меня?” Она, которая едва могла стоять более 5 минут и всегда обыкновенно сидела, вся рвалась почти в течение часа. <...> Вдруг она сказала: “Ну, это решено. Мой долг — это ехать с ним. Я не могу его пустить одного. И вы будете смотреть за Алексеем здесь”. <...> Тутельберг: ...Она сказала мне: “Не увеличивайте, Тутельс, моего горя. Это самый тяжелый для меня момент. Вы знаете, что такое для меня сын. А мне приходится выбирать между сыном и мужем. Но я решила, и надо быть твердой. Я должна оставить мальчика и разделить жизнь или смерть мужа”»¹⁰⁸.

В. И. Гурко видел в этом драматичнейшем выборе императрицы между любовью к России и материнской любовью к сыну проявление ее «в высшей степени благородной, возвышенной натуры»: «Мысли ее в тот момент всецело были сосредоточены на России, на ее благе, на ее чести, и она решается даже расстаться с наследником и тремя из своих дочерей, чтобы ехать вместе с государем и поддержать его в отказе от санкционирования чего-либо невыгодного для России»¹⁰⁹. Вспоминая вечер накануне отъезда Николая и Александры Феодоровны, Жильяр подчеркивает их готовность пожертвовать собой ради спасения России: «Государыня сидела на

диване, имея рядом с собой двух дочерей. Они так много плакали, что их лица опухли. <...> Чувствовалось, что они готовы всем пожертвовать, в том числе и жизнью, если Господь, в неисповедимых путях Своих, потребует этого для спасения страны. Никогда они не проявляли по отношению к нам больше доброты и заботливости. Та великая духовная ясность и поразительная вера, которой они проникнуты, передаются и нам»¹¹⁰.

Сибирь — русская Голгофа: в своей жертвенной любви к России царица, готовая пожертвовать сыном ради ее спасения, соотносится с Богородицею (в черновом варианте присутствовал образ Отца: «Дал — мира для всего — / Сам — Сына своего!»¹¹¹), вольно отдавшей Сына ради спасения человечества («и Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2:35)). Мучительный конфликт катарсически разрешается жертвенной любовью и смиренной верой в Бога в заключительных словах молитвы («И если скажешь — *Сына...* — / *За все благодарю*»), свидетельствующих о духовной победе царицы. С присущим ей острым этическим сознанием Цветаева создает ту «христианскую трагедию», о насущной необходимости которой в литературе XX в. писал Г. П. Федотов, видя ее начало в романах Достоевского: «Гибель героя обусловлена неизбежным конфликтом, борьбой со злом... в окружающем мире. И в этой борьбе его силы достигают предельного напряжения и величия. <...> ...перед лицом смерти раскрывается истинное лицо человека. <...> Луч света, то есть надежды, должен прорезать мрак для того, чтобы трагедия оставалась христианской»¹¹².

В период написания поэмы Цветаева размышляла о «святом искусстве» в эссе «Искусство при свете совести» (1932) и поставила стихи К. Павловой о «святом ремесле» эпиграфом к эссе «Наталья Гончарова (Жизнь и творчество)» (1929). В эссе Цветаева констатировала расхождение в русской культуре по сути двух концепций искусства — восходящего к Аристотелю романтического подражания природе («дионисийская стихийность» Пушкина, Блока) и преодолевающего искусство евангельского подражания Христу (Гоголь, Толстой). «Поэма о Царской Семье» становится для самой Цветаевой

опытом соединения этих двух пределов русской литературы, опытом «христианской трагедии», *м о л и т в о й - п р е д с т о я н и е м* перед Богом: стихи «нужно... писать так, как будто на тебя смотрит Бог» (т. 5, с. 361).

В поэме как опыте христианского искусства Цветаева вводит экфрасис религиозной живописи. Во фрагменте о молитве царицы через повторение созвучий *оре/еро/оро/ра/ар/ору/ера/ора/ро/ры* не только анаграмматически варьируется лат. *oro, orare* (молюсь, молиться), но через нагнетание ударных и безударных *о* (как и в четвертом фрагменте) фонически и графически создается экфрастический образ нимба над царицей:

Обитель на *горе*.

Молитва на *коре*.

Не знала та *береза*,

Дороги на *краю*,

Что в *лютые морозы*

Затем *красу* свою

...

Не знала та *дорога*,

С *березой* на *краю*,

Зачем *седобородый*

Старик — *ножом* — *кору*

...

Под *кончиком пера*

Коробится кора...

Стояла та *Россия* —

Обрыва на *краю*.

— И если скажешь — *Сына*... —

За *все благодарю*.

В образе молитвенно предстоящей царицы проступает и другой экфрастический мотив — картина М. В. Нестерова «Димитрий царевич убиенный», изображающая мистическое видение в Угличе души убиенного Димитрия, предстоящего в нимбе среди высоких и тонких березок (гармонирующих с белыми шатрами

церкви) перед благословляющим его с небес Христом. Сложенные на груди руки, смеженные очи и полуулыбка на устах выражают смиренное принятие страдания (его символизирует алая, как кровь, тафья под золотой короной). Лирический пейзаж Цветаевой (царица и береза) близок лирическому пейзажу в живописи Нестерова (который художник определил как «“единую душу” человека и природы») — гармоническому сочетанию лейтмотивного в его живописи национального образа березок с образом Христовой невесты. Так, композиция знаменитой картины «Великий постриг», выражающая глубокую отрешенность Христовых невест от всего земного (черные монашеские одежды), их чистоту и внутренний покой, строится на вертикальной доминанте и символике белого цвета — созвучии тонких стволов белых берез и стройных фигур белиц в белых платках с высокими свечами в руках. Таким образом, религиозная живопись Нестерова как важнейшее в русской культуре рубежа XIX—XX вв. явление христианского искусства (соединение принципов светской живописи и иконописи) выступает важнейшей традицией для цветаевской поэмы.

Посвященный молитве царицы фрагмент написан 3-стопным ямбом, отсылающим к «Молитве» М. Ю. Лермонтова («В минуту жизни трудную...» (1839)), где «трудная минута жизни» благодаря «чудной» молитве сменяется легкостью духа, выраженной чередованием 4- и 3-стопного ямба:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Характерной для «короткого» 3-стопного ямба отрывистостью речи (особенно в мужской рифме)¹¹³. Цветаева ритмически (а также

графически — через тире и многоточия) создает в молитве царицы ощущение срыва, соответствующее не только лейтмотивному образу трагической гибели — «обрыва на краю», но и выражающее порыв, победу духа в образе летящей над обрывом молитвы:

Горит, горит береста...
Летит, летит молитва...
Осталась та береста
В веках — верней гранита.

Духовная вертикаль молитвенно устремленной к Богу царицы, выраженная и образом березы, акцентируется графически — удлинённой строфикой (14 строф из 5 двустопных и 9 четверостопных), зрительно создающей в этом кульминационном фрагменте образ горящей свечи. Фрагментарный характер текста (тире и многоточия лишь подчеркивают эту фрагментарность) усиливает в духе любимых Цветаевой романтиков искренность обрывающейся на самой пронзительной ноте молитвы (жизни) и выражает принципиальную незавершенность, бесконечность не знающего смерти человеческого духа.

Судя по записи в черновой тетради от 3 апреля 1936 г., Цветаева, отмечая, что ей легче писать несюжетные, «неподвижные (вне действия) сцены (состояния)», задумывала после окончания поэмы в «больших линиях» написать «еще несколько мысленных или письменных молитв Царицы (места выписаны) — Душе моя, душе моя... (оставл[ено] для Е[катеринбур]га)»¹¹⁴. Этот кондак Великого покаянного канона преп. Андрея Критского царица вспоминает в письме от 5(18) марта 1918 г.: «Погода дивная, сидела на балконе и старалась “Душе моя, душе моя” петь, так как у нас нет нот. Пришлось нам вдруг сегодня утром петь с новым диаконом, без спевки, шло — ну... Бог помог, но неважно было, после службы с ним опять пробовали. Даст Господь, вечером лучше будет»¹¹⁵. Кондак, который поется во время Великого поста и призывает душу перед неизбежно приближающейся смертью пробудиться от греха к рас-

каению, выражает духовное состояние царицы в тобольской ссылке, ее глубочайшую религиозность.

Образ царицы предстает в цветаевских строках очищенным от исторических грехов мученической кончиной («Искушаем мы все наши столетние грехи») и вознесшимся «над временем и тяготеньем» на недостигаемую духовную высоту. Цветаева создала глубоко христианский образ русской царицы — «высоко и одиноко» стоящей «светлой, чистой женщины, матери, друга, сестры, христианки-страдальцы»¹¹⁶, «врожденной сестры милосердия»¹¹⁷. Цветаевский образ близок и оценке личности императрицы в книге Соколова: «Битнер показывает: “В ней самым ее характерным отличием была ее величественность. Такое впечатление она производила на всех. Идет, бывало, Государь, нисколько не меняешься. Идет она, обязательно одернешься и подтянешься. Однако она вовсе не была гордой. Она не была и женщиной с злым характером, недобрым. Она была добра и в душе смиренна”»¹¹⁸. Цветаева разрушила сложившийся стереотип об Александре Федоровне как о честолюбивой, надменной и холодной императрице, который, в частности, разделял Керенский. О его парижском докладе «Крушение монархии и гибель царской семьи», на котором Цветаева присутствовала в марте 1936 г., она отметила: «Царицы К<ерен>ский недопонял: тогда — совсем не понял: сразу оттолкнулся (как почти все!), теперь — пытается, но до сих пор претывается о ее гордость — чисто — династическую, к<отор>ую, как либерал, понимает с трудом» (т. 6, с. 435).

В цветаевском видении царской семьи политика уступила место человечности, что выразилось в полемике Цветаевой с эсером В. И. Лебедевым, отметившим после цветаевского чтения поэмы, что в ней «вольно или невольно» «вышло прославление царя»: «Марина Ивановна упрекала его в смешении разных плоскостей — политики и человечности»¹¹⁹. А о позиции кадета П. Н. Милюкова, отказавшегося печатать «Открытие Музея» из-за ее «пристрастия к некоторым членам царской фамилии», Цветаева писала: «она [царская семья] для него “Фамилия”, для меня — семья» (т. 7,

с. 259). Эту же интенцию выразил 19 июля 1918 г. в своем дневнике современник Цветаевой, узнав о расстреле царя из «Правды»: «Мне думается, что я не ошибаюсь, применяя к нему шекспировские слова: “В жизни высшее он званье человека — заслужил”. В его предках было больше “царя”, чем человека, а в нем больше “человека”, чем царя. Вечная ему память! И никто не помешает мне молиться за упокой его души»¹²⁰.

Найдя «нужные простые слова», избежав политического, «социального заказа», Цветаева предстает в поэме национальным поэтом: «От прикосновенья к большой и непоправимой национальной и человеческой трагедии ее стихи стали только еще более значительными, трагическими и национальными»¹²¹.

«Поэма о Царской Семье» основывается на документальных источниках (летописи, историографические источники, письма, воспоминания современников). Метафизичность проступает в самой исторической реальности. Интертекстуальный анализ выявляет в поэме присущую поэтике модернизма смысловую многослойность, включающую в себя летописный, мифологический, архетипический, библейский, документальный, автобиографический и поэтический слои. Через «левизну» модернистской формы (анжамбеманы, неточные рифмы, полиметрия, полистрофичность...) Цветаевой удалось гениально раскрыть глубокую национальную архетипичность русской души и подлинную христианскую духовность царицы, питаемую из чистых древнерусских источников.

«Поэма о Царской Семье» — «христианская трагедия», опыт христианского искусства, в котором религиозная живопись выступает важнейшей традицией (экфрастическое воплощение иконописи, картины М. В. Нестерова «Димитрий-царевич убиенный», его духовного пейзажа).

Отрывочный, незавершенный характер фрагментов (выписанных Цветаевой в черновую тетрадь «для себя») воспринимается — в контексте романтической эстетики фрагмента и в контексте литературы XX в. с ее установкой на преодоление художественных

жанров (с их условностью) и стремлением к выражающей личности документальной форме (нелитературная «рукописность» Розанова) — как исповедальное лирическое излияние в его принципиальной незавершенности, выражающей бесконечность не знающего смерти человеческого духа.

Современник Цветаевой, полемизируя с передовицей в «Правде», пропагандистки оправдывающей убийство царя классовой ненавистью, написал пророческие слова: «А по моему простодушному мнению, на могиле Царя-мученика не осина будет расти, а прекрасные цветы. И насадят их не руки человеческие, а совесть народная, которая выявит себя если не в ближайшем будущем, то по прошествии времени, когда пройдет этот чад, угар, когда забряцают лиры и заговорят поэты. Родится и вырастет другой Пушкин, “прольет слезу над ранней урной” и возведет печальный образ несчастного царя на благородную высоту, на которую он взлетел, свергаясь с царственной высоты в тундры сибирские. Вечная ему память и милость Божия на Суде Его Великом!»¹²².

Именно совестью и милосердием продиктованы цветаевские строки. Поднявшись над политикой, Цветаева раскрыла в поэме ту «идеальную силу» духа, о которой свидетельствовал очевидец: «Государь и государыня верили, что умирают мучениками за свою родину — они умерли мучениками за человечество. Их истинное величие не проистекало от их царственного сана, а от удивительной нравственной высоты, до которой они постепенно поднялись. Они сделали идеальной силой. И в самом своем уничтожении они были поразительным проявлением той удивительной ясности души, против которой бессильны всякое насилие и всякая ярость и которая торжествует в самой смерти»¹²³.

«Поэма о Царской Семье» — жизнетворческий поступок («жить-писать и: писать — жить»), духовный подвиг М. И. Цветаевой. Дошедшая до нас в чудом сохранившихся фрагментах поэма символично отражает в своей судьбе трагическую участь царской семьи, что делает цветаевский реквием еще более подлинным и пронзительным, подобно дошедшим до нас с утратами Слово о по-

гибели Земли Русской» и рублевскому «Спасу» — свидетельством глубины и силы человеческого духа, прорывающегося сквозь огонь столетий. И цветаевская молитва летит к нам над обрывом истории.

¹ Цит. по: *Коркина Е.* Поэма о царской семье // *Марина Цветаева : статьи и тексты* / под ред. Л. А. Мнухина. Вена, 1992. С. 181—182.

² *Слоним М. Л.* О Марине Цветаевой. Из воспоминаний // *Воспоминания о Марине Цветаевой*. М., 1992. С. 345.

³ Там же.

⁴ «Поэма о Царской Семье». Черновые варианты отдельных строк и строф, список поправок (крайние даты: 27.01.1936 — 3.04.1936) // РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 26. Л. 78—83, 140—153об., 156—160, 161—172.

⁵ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 174.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 175—179.

⁸ *Цветаева М. И.* Поэма о царской семье : фрагменты // *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 669—672. (Б-ка поэта. Бол. сер.). Далее фрагменты поэмы цитируются по этому изданию с указанием в скобках страницы.

⁹ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 175—188.

¹⁰ *Цветаева М. И.* Собрание сочинений : в 7 т. М., 1994. Т. 3 : Поэмы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. С. 185—188, 758—760, 812—813.

¹¹ 19 июля 1918 г. в «Правде» было опубликовано правительственное сообщение: «Президиум Ц. И. К., обсудив все обстоятельства, заставившие Уральский областной Совет принять решение о расстреле Николая Романова, постановил: Всероссийский Ц. И. К., в лице своего Президиума, признает решение Уральского Областного Совета правильным». При этом уточнялось, что «жена и сын Николая Романова отправлены в надежное место».

¹² *Цветаева М. И.* Из дневника // *Цветаева М. И.* Собр. соч. : в 7 т. Т. 4. С. 490. Далее ссылки на произведения и письма Цветаевой даются по этому изданию в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

¹³ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки : в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 269.

¹⁴ Там же. Т. 2. С. 278—279.

¹⁵ *Слоним М. Л.* О Марине Цветаевой. С. 345.

¹⁶ *Чехов А. П.* Письмо к А. С. Суворину от 6(18) февраля 1898 г. // *Переписка А. П. Чехова* : в 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 259.

¹⁷ *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 443, 606.

¹⁸ Там же. С. 606.

- ¹⁹ Там же. С. 406.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 413.
- ²² Там же. С. 415.
- ²³ Там же. С. 416.
- ²⁴ *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. С. 428.
- ²⁵ Там же. С. 429.
- ²⁶ Там же. С. 430.
- ²⁷ Там же. С. 436.
- ²⁸ Там же. С. 438.
- ²⁹ *Унтервальд А.* Вечер М. Цветаевой // М. Цветаева в критике современников : в 2 т. / сост. Л. А. Мнухин. М., 2003. Т. 1. С. 404.
- ³⁰ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 179—180.
- ³¹ Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II. Т. 1. С. 71—72.
- ³² *Степанов И. В.* Милосердия двери. Лазарет Ея Величества // Возрождение (Париж). 1957. № 67, июль.
- ³³ *Витте С. Ю.* Воспоминания. Царствование Николая II : в 2 т. Берлин, 1922; *Степанов И. В.* Лазарет Ея Величества (рукопись).
- ³⁴ *Белецкий С. П.* Григорий Распутин. Пг., 1923 [с прил. зап. бывшего иеромонаха Илиодора «Гриша» (1912)].
- ³⁵ *Кизеветтер А. А.* Письма царицы // Современные записки. 1922. Кн. 13. С. 322—334 (Цветаева могла быть знакома с рецензией на эту книгу).
- ³⁶ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 188.
- ³⁷ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 273.
- ³⁸ Официальный документ. Убийство Николая II // Грядущая Россия : ежемес. лит.-полит. и науч. журн. (Париж) 1920. Февр. Кн. 2; *Жильяр П.* Император Николай II и его семья. Петергоф, сентябрь 1915 — Екатеринбург, май 1918 г. Вена, 1921; *Мельник-Боткина Т.* Воспоминания о царской семье и ее жизни до и после революции. Белград, 1921; *Кологривов К.* Арест государыни императрицы Александры Феодоровны и августейших детей их величеств // Русская летопись. 1922. Кн. 3; и др.
- ³⁹ Есиповская летопись по Сычевскому списку // Сибирские летописи. Изд. Имп. Археогр. комиссии. СПб., 1907. С. 154—155.
- ⁴⁰ Есиповская летопись по списку Ундольского // Там же. С. 178.
- ⁴¹ *Серафимович С.* Очерки русских нравов в старинной Сибири // Отеч. зап. 1867. Т. 174, № 9/10. С. 684.
- ⁴² Наказ мангазейским воеводам князю Василию Масальскому и Савлуку Пушкину см.: *Миллер Г. Ф.* История Сибири. М. ; Л., 1937—1941. Т. 1. С. 404.
- ⁴³ *Словцов П. А.* Историческое обозрение Сибири // Словцов П. А. История Сибири : От Ермака до Екатерины II. М., 2006. С. 76—77.

⁴⁴ Грамота Всероссийского патриарха Филарета Сибирскому и Тобольскому архиепископу Киприану о всеобщем развращении нравов в Сибири; с упреками ему, архиепископу, за слабое попечение о своей пастве и с предписанием прочесть сию грамоту, исполненную наставлений и обличений, всенародно в церквах по всей Сибири, 11 февраля 1622 // Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в государственной коллегии иностранных дел. М., 1822. Ч. 3. С. 246. Эта грамота приводится у Миллера (*Миллер Г. Ф.* История Сибири. Т. 2. С. 276—282).

⁴⁵ *Словцов П. А.* Историческое обозрение Сибири. С. 119.

⁴⁶ Там же. С. 77.

⁴⁷ *Серафимович С.* Очерки русских нравов в старинной Сибири. С. 684.

⁴⁸ *Словцов П. А.* Историческое обозрение Сибири. С. 77.

⁴⁹ *Серафимович С.* Очерки русских нравов в старинной Сибири. С. 693.

⁵⁰ Грамота Всероссийского патриарха Филарета... С. 246.

⁵¹ *Карамзин Н. М.* История государства Российского : в 4 кн. М., 1998. Кн. 1, т. 1—3. Гл. 6 : Первое завоевание Сибири, 1581—1584.

⁵² Есиповская летопись по Бузуновскому списку // Сибирские летописи. С. 306.

⁵³ *Серафимович С.* Очерки русских нравов в старинной Сибири. С. 732.

⁵⁴ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 56.

⁵⁵ Письма высочайших особ к А. А. Танеевой (Вырубовой) // Рус. летопись (Париж). 1922. Кн. 4. С. 208.

⁵⁶ *Жильяр П.* Император Николай II и его семья : Петергоф, сентябрь 1915. Екатеринбург, май 1918 г. Вена, 1921. С. 195.

⁵⁷ Письма высочайших особ... С. 216, 217.

⁵⁸ *Жильяр П.* Император Николай II и его семья. С. 193.

⁵⁹ См.: *Степанов И. В.* Милосердия двери.

⁶⁰ *Ден Ю. А.* Подлинная Царица. СПб., 1999. С. 36.

⁶¹ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 177—178.

⁶² См. об этом: *Марков С. В.* Покинутая царская семья, 1917—1918. Царское Село — Тобольск — Екатеринбург. Вена, 1928. С. 30.

⁶³ Письма высочайших особ... С. 219.

⁶⁴ *Танеева (Вырубова) А. А.* Страницы моей жизни // Рус. летопись (Париж). 1922. Кн. 4. С. 15.

⁶⁵ Письма Высочайших особ... С. 229.

⁶⁶ *Цветаева М. И.* Лебединый стан, 1917—1920 // Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 174. (Б-ка поэта. Бол. сер.).

⁶⁷ В письме от 25 июня 1916 г. императрицы мужу : Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II. Т. 2. С. 133.

⁶⁸ Письма высочайших особ... С. 212—214.

⁶⁹ Там же. С. 215.

⁷⁰ Коркина Е. Поэма о царской семье. С. 184.

⁷¹ Письма высочайших особ... С. 223, 230.

⁷² Александра Федоровна, императрица. Последние дневники... С. 113.

⁷³ Письма высочайших особ... С. 216.

⁷⁴ Гурко В. И. Царь и Царица. Париж: Возрождение, 1927. С. 53.

⁷⁵ Письма высочайших особ... С. 217, 223, 229, 237.

⁷⁶ Там же. С. 209—210.

⁷⁷ Там же. С. 211.

⁷⁸ Мотив прощения грешника звучит и в стихотворении «Царь и Бог! Простите малым» (1918): «Царский Сын, — прости Разбойнику!» (Цветаева М. И. Лебединый стан, 1917—1920. С. 174).

⁷⁹ Последование ко Святому Причащению. Молитва Василия Великого, 1-я // Православный молитвослов и Псалтырь. М., 1993. С. 78.

⁸⁰ Письма высочайших особ... С. 213.

⁸¹ Там же. С. 236.

⁸² По Жирмунскому, «благодаря неподвижному ударению перед цезурой» амфибрахий «приобретает некоторую монотонность» (Жирмунский В. Техника стиха. Л., 1975. С. 135). Бродский отметил «естественную монотонность» амфибрахия: «Он снимает акценты. Снимает патетику. Это абсолютно нейтральный размер. Повествовательный <...> В этом размере — интонация, присущая <...> времени как таковому» (Рождество: точка отсчета. Беседа П. Вайля с И. Бродским // Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 558). Для переложения летописного рассказа о «вещем Олеге» из «Повести временных лет» (912) Пушкин избрал чередование 3- и 4-стопного амфибрахия, ощутив близость этого размера церковнославянскому языку и духу древнерусской летописи. На «Песнь о вещем Олеге» (1822) ориентировалась Ахматова в своем библейском цикле (1921—1961) и в эпилоге «Реквиема» «Опять поминальный приблизился час» (1940) — «широком покрове» простой и древней парной рифмовки. 4-стопным амфибрахией написана «Рождественская звезда» (1947) Пастернака и «Сретенье» Бродского (1972). Цветаевский фрагмент вписывается в эту традицию поэтического переложения библейских и летописных текстов.

⁸³ Путешествие по Сибири г-на Трунина (1802) // Заварихин С. П. В древнем центре Сибири. М., 1987. С. 64.

⁸⁴ Письма высочайших особ... С. 205.

⁸⁵ Русская летопись (Париж). 1921. Кн. 1. С. 147.

⁸⁶ Волков А. А. Около царской семьи. Париж, 1928. Гл. 13.

⁸⁷ Дневники Николая II и императрицы Александры Федоровны, 1917—1918 : в 2 т. / ред.-сост. В. М. Хрусталева. М., 2008. Т. 1. С. 28.

⁸⁸ Письма высочайших особ... С. 209.

⁸⁹ Там же. С. 211.

⁹⁰ Там же. С. 225, 231.

⁹¹ В беседе с г. Богд-вым преп. Серафим на вопрос о том, как «проводить жизнь» ответил: «Вот что делай: укоряют — не укоряй, гонят — терпи, хулят — хвали, осуждай сам себя, так Бог не осудит, покоряй волю свою воле Господней, никогда не лести, познавай в себе добро и зло: блажен человек, который знает это; люби ближнего твоего: ближний твой — плоть твоя. Если по плоти поживешь, то и душу и плоть погубишь, а если по-Божьему, то обоих спасешь. Эти подвиги больше, чем в Киев идти или и далее, кого Бог позовет» (*Серафим (Чичагов)*, митр. Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря. Н. Новгород, 2005. С. 214—215).

⁹² Письма высочайших особ... С. 232; *Танеева (Вырубова) А. А.* Страницы моей жизни. С. 12.

⁹³ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 246.

⁹⁴ Письма высочайших особ... С. 229.

⁹⁵ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 428.

⁹⁶ *Федотов Г. П.* Святые Древней Руси. М., 1997. С. 44—45.

⁹⁷ Письма высочайших особ... С. 216, 219.

⁹⁸ *Гурко В. И.* Царь и Царица. С. 7.

⁹⁹ *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки. Т. 2. С. 298.

¹⁰⁰ Письма высочайших особ... С. 218.

¹⁰¹ Там же. С. 202, 221, 225, 231, 234.

¹⁰² *Танеева (Вырубова) А. А.* Страницы моей жизни. С. 119.

¹⁰³ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 80.

¹⁰⁴ Письма высочайших особ... С. 229.

¹⁰⁵ *Мельник-Боткина Т.* Воспоминания о царской семье и ее жизни до и после революции. Белград, 1921.

¹⁰⁶ *Жильяр П.* Император Николай II и его семья. С. 197; *Жильяр П.* При дворе Николая II. Воспоминания наставника цесаревича Алексея. М., 2006. С. 181.

¹⁰⁷ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 183, 188.

¹⁰⁸ *Соколов Н. А.* Убийство царской семьи. С. 61—64.

¹⁰⁹ *Гурко В. И.* Царь и царица. С. 50.

¹¹⁰ *Жильяр П.* Император Николай II и его семья. С. 202—204.

¹¹¹ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 185.

¹¹² *Федотов Г. П.* Христианская трагедия // *Федотов Г. П.* Собр. соч. : в 12 т. М., 2004. Т. 9. С. 323—324, 333.

¹¹³ См.: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 1999. С. 114, 115.

¹¹⁴ *Коркина Е.* Поэма о царской семье. С. 188.

- ¹¹⁵ Письма высочайших особ... С. 227.
¹¹⁶ Степанов И. В. Милосердия двери. Лазарет Ея Величества.
¹¹⁷ Танеева (Вырубова) А. А. Страницы моей жизни. С. 44.
¹¹⁸ Соколов Н. А. Убийство царской семьи. С. 77.
¹¹⁹ Слоним М. Л. О Марине Цветаевой. Из воспоминаний. С. 345.
¹²⁰ Окунев Н. П. Дневник москвича (1917—1924). Париж, 1990. С. 203.
¹²¹ Унтервальд А. Вечер М. Цветаевой. С. 404—405.
¹²² Окунев Н. П. Дневник москвича. С. 202.
¹²³ Жильяр П. Император Николай II и его семья. С. 243.

2.6. Механизмы «незавершенности» в интерактивной литературе

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.14

В историко-литературные эпохи, делающие ставку на массовую культуру, нивелируется собственно эстетическая составляющая искусства, которое легко трансформируется в один из каналов коммуникации, позволяющих эффективно транслировать любые идеологические доктрины, моделировать нужную реальность с четко заданными параметрами. Эти процессы обусловили возникновение новых коммуникативных стратегий, появление и вариативное развитие новых жанров и жанровых форм и, как следствие, конструирование в рамках литературной модели специфического диалогического пространства между читателем и автором, основанного на полноправном взаимодействии между участниками диалога.

Сегодня этот процесс привел к актуализации феномена интерактивности, оцениваемого исследователями как результат усиления диалогической составляющей: читатель наделяется функцией «соавтора», при этом существенно возрастает фактор мотивационной заинтересованности реципиента в подобном соавторстве. Обращаясь к подобным прецедентам, важно понимать, что в них изначально заложен механизм незавершенности: в обычном произведении автор ставит точку

там, где он, согласно своему замыслу, своей воле, хочет видеть логическое завершение концептуальной модели, облеченной в жанрово-стилевую форму. Интерактивность же предполагает множественность траекторий развития сюжета и, как следствие, множественность финалов; множественность траекторий предлагаемого чтения — и отсутствие единого, заданного авторской волей финала. Более того, интерактивность обладает механизмом, предполагающим невозможность завершенности, незапрограммированность книги на любой из возможных финалов. Заимствуя технологии и механизмы компьютерной игры, создатели разбивают чтение на «уровни», программируя их постепенное прохождение, возвращение на предыдущие, создание ложных траекторий сюжетного движения. Освоивший книгу до конца приравнивается к «победителю», что подтверждается обещанными в ряде случаев призами, но в то же время практически отрицается замыслом книги, которую не следует и даже не предполагается заканчивать.

Интерактивная книга — явление XXI в. — может быть оценена как опытный образец, вписанный в ряд подобных и выброшенный на современный рынок в качестве пробного шара. Тем интереснее проанализировать подобное явление, попытаться охарактеризовать его жанровые и коммуникативные механизмы, рассмотреть в нем составляющие гипотетически возможной и, может быть, перспективной тенденции. В условиях информатизации всех сфер общественной жизни интерактивность приобретает роль одной из ключевых категорий: интерактивные стратегии применяются при реализации маркетинговых технологий компьютерных игр, фильмов, продвижения брендов и даже литературных произведений. Это позволяет создавать образцы, которые весьма условно можно причислить собственно к артефактам, вследствие многофункциональности, полижанровости, интермедиальности природы этого явления. К таковым в полной мере относится литературный проект креативного клуба «Мост» «Аркаим. Дневник пропавшего археолога. (Первая интерактивная книга)»¹.

При осмыслении этого явления понятие «интерактивная литература» может выступать в качестве аналога англоязычного *interactive fiction* — интерактивная беллетристика, причем в его широком смысле, предполагающем специфические литературные образования, модель которых подразумевает сосуществование и активное взаимодействие двух сторон: автора (в том числе и коллективного) и читателя, понимаемых как неперемное, концептуальное, смыслопорождающее условие функционирования текста; любую разновидность художественных произведений, сюжет которых не является жестко фиксированным, способен изменяться в зависимости от действий читателя. Автор в контексте интерактивной литературы намеренно устанавливает правила, соблюдение которых позволяет читателю «управлять» нарративной структурой произведения, погружаться в сконструированную, запрограммированную игру, почувствовать причастность к процессу формирования сюжета и ощутить себя победителем (но этот процесс моделируется самим автором и может пролонгироваться во времени сколь угодно, возможно, без наличия финальной точки).

Жанровые особенности интерактивной литературы, реализуемые как в эстетическом, так и функциональном планах, позволяют классифицировать интерактивный роман как отдельный жанр, обладающий индивидуальными, присущими только ему характеристиками. Фрагментарность, нелинейность, гипертекстуальность, мультимедийность, полиавторность, деиндивидуализация творчества, интерактивность приводят к преобразованию всей структуры текста и изменению отношений «автор — герой — читатель» по сравнению с традиционными литературными формами, что обуславливает появление совершенно новой жанровой структуры, литературного явления и коммуникативной стратегии в сложившейся литературной практике. Интересно проанализировать, как срабатывают внутри такой жанровой конструкции механизмы незавершенности, в чем заключается и как реализуется особая коммуникативная стратегия.

Генетически жанр интерактивной литературы ведет отсчет с книг-игр — литературных произведений, в которых структура и

художественные компоненты вариативны и зависимы от действий читателя. Благодаря данному свойству произведение утрачивает «закрытость», завершенность художественного мира, окончательную оформленность. Модернизируется и жанровая форма: она становится гибкой, подвижной, предполагающей возможность компоновать фрагменты, вносить свои элементы в художественное произведение. Таким образом, создается механизм, подразумевающий, что без участия читателя интерактивное произведение не является завершенным. В статье «Эволюция жанра...» Д. С. Урусиков рассматривает три интерактивных произведения, которые, по его мнению, относятся к романам, построенным на игровых стратегиях: роман Х. Кортасара «Игра в классики», роман М. Павича «Хазарский словарь» и роман Г. Гариссона «Стань стальной крысой!»².

Создание подобных романов датируется концом XX в. В начале текущего столетия реализация игровых стратегий в литературном пространстве получает новый мощный виток развития: внедряются интернет-технологии, параллельно с этим происходит коммерциализация писательской деятельности, активное вовлечение массовой литературы в рыночные отношения и использование новейших маркетинговых стратегий при продвижении произведений и создании образа автора. Закономерным порождением эпохи становятся ARG (*alternate reality games* — игры, изменяющие реальность). ARG может рассматриваться как особая форма вирусного маркетинга, в основе которого лежит интерактивное повествование с игровыми элементами, использующее в качестве платформы реальный мир. Один из основных принципов ARG — TINAG (*this is not a game* — «это не игра»). Этот принцип предполагает, что моделируемое художественное пространство должно существовать не по законам игры: автор создает иллюзию, что телефонные номера, адреса электронной почты и даже герои, упоминаемые в произведении, реальны. Читатель специально не вовлекается в созданное игровое пространство, с ним не оговаривают правила игры. Создатели и руководители ARG находятся за занавесом, само их существование под вопросом. Также под сомнение ставится и игровой характер происходящих в книге событий.

Читатели таких произведений постигают правила постепенно, разгадывая сеть головоломок, скрытых в нарративной структуре текста, а ход логических разгадок читателя контролируется авторами. Чаще всего взаимодействие осуществляется через общение на специально созданных *web*-ресурсах, посредством которых автор подталкивает читателя к правильному ходу мыслей и помогает находить ответы на загадки, зашифрованные в тексте, не задаваясь целью во что бы то ни стало довести читателя до итоговой смысловой точки, событийного или тем более психологического финала, который, вследствие жанровой специфики произведения, может не предусматриваться.

Сегодня ARG становятся основной формой реализации интерактивного пространства в контексте, организуемом как внутри, так и «за пределами» конкретного литературного произведения, в ряде случаев сознательно именуемого как проект. Несмотря на существующие трудности жанровой классификации, необходимо разграничить интерактивную литературу и экспериментальные романы-буриме, поскольку сегодня в Интернете под «интерактивным романом» часто понимается нечто иное, а именно произведение, имеющее множество авторов и создающееся в режиме онлайн на специально созданном интернет-ресурсе. Суть данных литературных проектов заключается в следующем: пользователь создает начальный (базовый) текст и определяет набор действующих лиц, другие соавторы продолжают повествование, выстраивая многочисленные ветвящиеся цепочки. Пользователи могут изменять фабулу произведения, дорабатывать сюжетные линии романа, а взаимодействие между «авторами» осуществляется благодаря поочередному написанию глав.

Несмотря на кажущуюся близость данных жанров, литературные проекты написания коллективных романов в большей степени соотносимы с романами-буриме, эксперименты написания которых датируются преимущественно второй половиной XX в., а не с жанром интерактивной литературы. Совпадая с интерактивной литературой в концепции полиавторности и эстетике игры, заложенной в концепцию произведения, коллективные романы кардинально отличаются от них механизмами создания текста и методом вы-

страивания нарратива. Сюжет коллективных романов, как правило, линейный; линия повествования передается от одного писателя к другому и задача каждого последующего автора состоит в том, чтобы продолжить и развить фабулу, заданную предыдущим писателем*. Нарратив в текстах интерактивной литературы не может быть таковым в силу особенностей данного жанра: коллективное авторство в контексте интерактивной литературы предполагает одновременное участие авторов в создании произведения. Вследствие этого можно предположить, что жанровая разновидность интерактивной литературы является оригинальным, специфическим образованием, демонстрирующим большую степень продуктивности по сравнению с коллективным романом-буриме, где искусственно создана ситуация эклектичного соединения идеостилей, присущих создателям.

Коллективные романы-буриме невозможно ограничить рамками одного литературного жанра, они выступают как совокупность жанров, которые достигают развития лишь в интернет-пространстве. При создании произведений, в основе которых лежит сотворчество группы пользователей, на первом месте стоит сам процесс игры, наслаждение, получаемое участниками от этого процесса, а не удовлетворение социального запроса читателей, к чему стремится интерактивная литература. При этом жанр интерактивной литера-

* В истории советской литературы было несколько опытов написания коллективного романа: «Большие пожары» (1927), в создании которого принимали участие 25 писателей; «Зеленые яблоки», романмистификация, составленный из фрагментов произведений зарубежных прозаиков; «Смеется тот, кто смеется» (1964, 9 авторов); «Летающие кочевники» (1968, 12 авторов). Существуют и современные прецеденты коллективных романов (роман «16 карт», опубликованный в первом номере журнала «Урал», 2012). В последнее время в связи с развитием интернет-технологий коллективные романы-буриме становятся одной из разновидностей сетевой литературы. Легкость размещения и обработки текстов в сети позволяет превратить подобные игры в особый вид динамического искусства, а возможности, которые предоставляет сетевая среда, делают ее идеальной сферой для существования коллективных романов, использования разнообразных форм литературной игры.

туры сходен с коллективными романами, поскольку обе разновидности литературных проектов рассчитаны не столько на писателя и на читателя в традиционном смысле этого слова, сколько на принципиально новую фигуру, — активного читателя, который делает ставку не на потребление готовой продукции, а на наслаждение от процесса сотворчества, участие в конструировании иллюзорной реальности. Принципиально иная задача интерактивного романа — активное многоканальное вовлечение читателя в моделируемый мир и, как следствие, удовлетворение социального заказа потребителя, что предполагает процесс визуализации повествования, привлечение интереса как литературными, так и экстралитературными средствами, провоцирование «потребителя» на «полноправный», непрекращающийся и бесконечный диалог.

Литературный проект «Аркаим. Дневник пропавшего археолога (Первая интерактивная книга)» создан в июле 2012 г. креативным агентством «MOST creative club» (Москва). Эта компания занимается разработкой интегрированных рекламных продуктов, сайтов, ивент- и промоакций. Но главное конкурентное преимущество данного агентства заключается в разработке игр с альтернативной реальностью (ARG). Проект выполнен по заказу музея-заповедника «Аркаим» с целью популяризации археологического памятника среди молодых людей. В качестве решения данной задачи рекламное агентство «MOST creative club» создало уникальный интерактивный формат литературного произведения, погружающий аудиторию в атмосферу тайн музея-заповедника «Аркаим». Следует отметить, что проект рассчитан не на массового читателя (в негативном смысле этого слова), поскольку создатели ARG уделяют особое внимание сложности загадок, зашифрованных в тексте произведения. Ответы на текстовые квесты не лежат на поверхности: концепция игр в альтернативной реальности предполагает достаточно высокий уровень эрудиции читателей, знания в области искусства, географии, истории, литературы. В соответствии с этим целевая аудитория данного проекта — это в большинстве своем интеллектуальные молодые люди, хорошо ориентирующиеся в пространстве Интернета и об-

ладающие высоким уровнем общих знаний, отличающиеся разносторонним интеллектуальным развитием. В данном случае сложно определить возрастные характеристики читателя, однако можно предположить, что это люди новой формации, которые не привыкли к монументальному, пассивному чтению, им необходимо участвовать в процессе, влиять своими действиями на развитие сюжета.

Воплощение принципа TINAG — это продуманная авторская стратегия, которая создает иллюзию подлинности всех происходящих в книге событий, и в данном случае важен каждый элемент построения и позиционирования произведения. Первым ключом анализа игрового пространства становится мистифицированная фигура автора — во всех выходных данных права на авторство литературного проекта принадлежат креативному клубу «Мост», однако обращает внимание на себя тот факт, что в предисловии к книге указывается на принадлежность издателя рекламному агентству «MOST Creative Club». Сопоставив вольный перевод двух названий, мы понимаем, что это одна и та же компания. Данную гипотезу подтверждает и то, что все интернет-ссылки, связанные, с креативным клубом «Мост», переадресовывают пользователей на сайт рекламного агентства «MOST creative club». Подлинная авторская группа скрывается под маской вымышленного рекламного агентства, а само существование авторов при этом находится под вопросом. Интригой остается и реальность имен, которые указаны в выходных данных книги: среди них присутствуют и сотрудники рекламного агентства «MOST creative club» (Игорь М. Намаконов, Даниил Филин и др.) и друг Игоря, Николай Белкин, который издает дневник и рассказывает нам историю пропажи главного героя книги. Интересно, что, с одной стороны, Николай Белкин является другом Игоря, а с другой — сотрудником рекламного агентства «MOST creative club». Концепция ARG поддерживается авторами и с помощью легенды, которая в процессе реализации приемов TINAG обретает форму истории, очень похожей на правду: молодые люди пытаются разгадать секрет древней статуэтки, обнаруженной на археологических раскопках в Челябинской области. Игорь, ключевой

персонаж книги, фиксирует все события в дневнике. В финальной части главные герои пропадают без вести, а дневник оказывается у друга Игоря — Николая Белкина, который обращается к читателям за помощью в разгадке тайны пропажи главных героев. С самого начала авторы создают иллюзию реальности происходящих событий, на что указывает и предисловие («От издателя»):

Весной 2012 года мне передали увесистый конверт. В нем я с удивлением обнаружил личный дневник моего друга Игоря. Но текст на обложке явно давал понять, что у меня в руках — не просто дневник... Минувшей осенью, проходя срочную службу в армии, Игорь случайно оказался на археологических раскопках в районе загадочного Аркаима (в Челябинской области), где нашел древнюю золотую статуэтку. После этого начали происходить странные и опасные события. <...> Вопреки надеждам друга, я не смог расшифровать подсказки, указывающие на местонахождение фигурки и запрятанные в дневнике специально для меня. <...> Книга, которую вы держите в руках, является (с некоторыми «технологическими» оговорками) копией дневника Игоря (с. 3).

Фабульная основа литературного проекта сходна со схемой построения авантюрного детектива, что позволяет погрузить читателя в атмосферу таинства и загадочности, и казалось, неизменно ведет к развязке сюжета, связанного с пропажей главного героя, но в эту историю умело вкрапляется и собственно препятствует возможности быстро или вовсе подобраться к финальной разгадке существующий географический объект — музей-заповедник «Аркаим», заставляющий поверить в реальность происходящих событий и оттягивающий возможную развязку.

Грань между реальными и вымышленными событиями в книге окончательно стирается, когда читатель убеждается в подлинности всех телефонных номеров, почтовых адресов, интернет-ссылок, размещенных в тексте книги. Издатель под ником *belkin* предлагает читателям взломать почтовый ящик героя и пройти по интернет-ссылке, приведенной в одной из глав. Авторами последовательно создается ощущение, что все персонажи, события и организации,

существуют на самом деле. Для воплощения данной иллюзии были специально созданы несколько интернет-сайтов и почтовых аккаунтов. На форзаце книги размещено письмо, в котором главный герой дает напутствие читателям, просит разгадать тайну «Аркаима» и найти древнюю золотую статуэтку, в конце письма указан телефон, по нему читатели могут позвонить и убедиться в реальности главных персонажей — Игоря и его спутницы Авроры, так как в оставленном голосовом сообщении звучат их голоса. Подобное интерактивное взаимодействие позволяет читателю не только следить за фабульной составляющей произведения, но и полностью погрузиться в многомерную альтернативную реальность. Чтобы довести ощущения до максимума, в книгу вложен конверт с фотографиями героев, снимком древней золотой статуэтки и схемой древнего города Аркаим.

Принцип коммуникативного взаимодействия автора, издателя и читателей также отвечает стратегиям этого тщательно продуманного игрового пространства: иллюзия подлинности создается и с помощью сайта (www.arkaimbook.ru), где публикуются все читательские версии и предположения. На данном ресурсе переписка ведется и модерируется одним пользователем с ником *belkin*. Именно он подсказывает читателям ход рассуждений и вводит в игровое пространство новые факты. К примеру, несколько месяцев назад Николай Белкин получил СМС-сообщение с неизвестного номера следующего содержания: «Вместо “Х” подставь “МАКСИМИЛИАН” и получишь даты записей. На этих страницах и спрятан номер телефона». Этот прием был использован авторами, чтобы подогреть интерес читателей к тайне, зашифрованной на страницах дневника. Введение такой подсказки обусловило возникновение новой цепи логических рассуждений и привело к тому, что на сегодняшний день все цифры телефонного номера, зашифрованные на страницах книги, разгаданы, но так и не определена их последовательность и пароль, что является одним из факторов п р и н ц и п и а л ь н о й н е з а в е р ш е н н о с т и, по крайней мере через год после выхода книги.

Воплощению концепции игр в альтернативной реальности соответствует главный приз — древняя золотая статуэтка (золото, вес 100 г). Этот артефакт может получить любой читатель, который первым разгадает подсказки, зашифрованные на страницах дневника. Важно отметить материальную ценность приза, причем фотография статуэтки, вложенная в текст книги, создает у читателей ощущение подлинности и реальности выигрыша, а также подстегивает их к раскрытию всех загадок, зашифрованных главным героем. Интересно, что первоначальный тираж книги составил 10 тысяч экземпляров, но статуэтку ни один из читателей в настоящее время так не нашел, поскольку загадки, зашифрованные в тексте книги, и игровые механизмы взаимодействия с читателем тщательно спланированы и являются неотъемлемым элементом продуманной авторской игры, в процессе которой стирается грань между реальным и вымышленным пространством, а процесс завершения «жизни в книге» максимально оттягивается. Поскольку данное издание полностью ориентировано на получение коммерческой выгоды, можно сделать вывод о стратегии удовлетворения социального заказа конкретной целевой аудитории потребителей и намерения как можно дольше удерживать этого потребителя, запутывая его и сохраняя основную интригу.

В начале XXI столетия актуализировался процесс деиндивидуализации творчества, появления литературных псевдонимов, нивелирования роли автора. Во всех выходных данных и при рекламном продвижении литературного произведения авторские права принадлежат креативному клубу «Мост» — это трансформированное название рекламного агентства «MOST creative club». Указание на фамилии людей, которые принимали участие в подготовке к печати дневника, мы находим лишь в конце издания. Среди указных имен есть и вымышленные персонажи, и сотрудники рекламного агентства, а также привлеченные специалисты, которые участвовали в процессе создания проекта. К примеру, Инга Визель является сотрудником «MOST creative club», Никита Голубев (художник) — иллюстратором проекта, Сергей Кимельфельд (ювелир, скульптор), по нашему предположению, — автор золотой статуэтки, Елена Зейферт

(поэт, прозаик, переводчик, литературовед и литературный критик, член Союза писателей Москвы и Союза переводчиков России), по нашему мнению, один из авторов данного проекта. Первый в этом списке — Николай Белкин. На наш взгляд, исследование фигуры издателя в контексте произведения требует более детального анализа, но в книге он лаконично обозначен как друг Игоря, главного героя, и сотрудник рекламного агентства «MOST creative club».

Для изучения категории автора в анализируемом произведении важно понять конструктивный механизм создания текста. Продюсер рекламного агентства «MOST creative club» Даниил Филин отмечал, что изначально два человека разрабатывали сюжет и интерактивные элементы, третий наполнял детально прописанный сюжет литературными приемами и стилистически редактировал текст. После того как первый вариант книги был закончен, продюсер и руководитель проекта давали комментарии в каждой фразе произведения, фактически это привело к полному переписыванию текста, изменились даже некоторые сюжетные повороты, поскольку у героев уже выстроилась своя логика поведения, которая могла не соответствовать авторской логике. Таким образом, книга оказалась переписанной практически заново, после чего прошла вторичную обработку и только тогда вышел финальный вариант, основанный на механизмах незавершенности. Собственно фигура автора в книге отсутствует, есть персонифицированный рассказчик — Игорь, который по легенде написал дневник. Остальные люди, указанные в выходных данных, по словам автора проекта, «помогали в публикации дневника».

Ощущение незаконченности и неясности смысла создается уже с самого начала благодаря мистификации фигуры автора, поскольку на первый взгляд кажется, что Игорь полностью отождествляется с автором произведения: дневниковые записи главного героя определяют развитие сюжета, с их помощью вводятся главные и второстепенные персонажи. Также данное положение подтверждается наличием маркеров эпистолярного жанра, которые в контексте анализируемого произведения служат доказательством того, что по легенде создате-

лей проекта Игорь является одновременно и персонажем книги, и автором произведения. Однако обращает на себя внимание тот факт, что предисловие написано от лица персонифицированного издателя Николая Белкина, который, с одной стороны, является другом Игоря, которому главный герой оставляет свой дневник, а с другой стороны — сотрудником существующего рекламного агентства «MOST creative club». В осмыслении этого аспекта также интересен и другой факт: среди реальных сотрудников рекламного агентства нет Николая Белкина, в связи с этим возникает гипотеза о вымышленности данного персонажа. Однако на сайте www.arkaimbook.ru вся переписка ведется от имени издателя с ником *belkin*, именно он модерирует ход рассуждений и гипотез, которые высказываются читателями в ходе беседы на данном сайте, и практически «режиссирует» дальнейшее продвижение по сюжетной траектории. Таким образом, возникает сложное взаимодействие между коллективным автором, издателем и героем произведения. Возникает гипотеза о вымышленности фигуры издателя и наличии связи Николая Белкина со «знаменитым» Иваном Петровичем Белкиным, рассказчиком пушкинских «Повестей Белкина». Д. Филин подтверждает данную гипотезу, говоря о том, что «Николай Белкин — вымышленный персонаж, литературная аллюзия на «Повести Белкина» А. С. Пушкина». Следовательно, в данном случае мы можем говорить не столько о коллективном авторе, сколько о термине «гиперавторство», который вводит М. Н. Эпштейн, означая «переизбыток функционального или фиктивного авторства над фактическим, создание множественных виртуальных авторских личностей (и соответствующих произведений), за которыми не стоят “реальные”, “биологические” индивиды»³. Появление дополнительного структурного элемента в образе вымышленного издателя свидетельствует не столько о нивелировании авторской точки зрения, сколько о мистификации образа автора, точнее, группы авторов, которые скрыты под маской вымышленного персонажа. Это обусловлено игровой природой создания произведения данного жанра и превращением читателя в полноправного субъекта и соавтора литературного произведения.

Гипертекстовые технологии в условиях новейшего литературного процесса предоставляют возможность соединить информацию разными способами, позволяют создать целое на основе внутренних связей как собственно печатный текст, так и аудио- и видеозаписи, фотографии, иллюстрации, анимацию. В литературном проекте «Аркаим. Дневник пропавшего археолога. (Первая интерактивная книга)» понятия «гипертекстуальность» и «мультимедийность» существуют в неразрывном единстве, синтетизм проекта подчеркивается также концепцией игры в альтернативной реальности. Подсказки, которые зашифрованы в произведении и которые должны привести к раскрытию тайны пропажи главных героев, скрыты в иконических знаках на полях книги. При этом смысл иконических знаков невозможно понять в отрыве от текста произведения, и, наоборот, категории гипертекстуальности и мультимедийности предстают в их взаимосвязи и взаимообусловленности, параллельное освоение гипертекстовых элементов, выраженных посредством мультимедийной техники, — практически невыполнимое условие прохождения текста до конца*.

При рассмотрении произведения обращает на себя внимание обилие иконических знаков с изображениями жирафов. В тексте главный герой объясняет это следующим образом: «Я, вот, кстати, все думаю, сколько их можно рисовать и почему именно они. Наверное, это еще от каких-то детских мультфильмов пошло. А, ну и в школе из-за роста меня так называли. С тех пор я успел заселить ими все свои институтские конспекты. Дневник, похоже, ждет примерно та же участь» (с. 12). Несмотря на объяснение героя, важно уделить более пристальное внимание иконическим знакам с изображением животных, поскольку в настоящее время уже известно, что именно в этих изображениях были зашифрованы цифры номера телефона человека, у которого по легенде главный герой книги спрятал золотую статуэтку. На разгадывание данных цифр у читателей ушло чуть менее года: длительный

* При анализе интерактивных книг подобного рода, на наш взгляд, термины «прохождение», «освоение» наиболее продуктивны, корректны и в некотором смысле противопоставлены традиционному — «чтение».

срок распознавания шифров закономерен, так как данные изображения обладают глубокой гипертекстуальной природой, отгадки не лежат на поверхности, как думали многие читатели, которые покупали данное издание. Кроме того, изначально авторской группой не задавались правила разгадывания подсказок, они могли быть зашифрованы где угодно: в тексте, в иконических знаках или других медиаканалах. Затем в декабре 2012 г. пользователь «belkin» ввел новые данные: на сайте появилось обращение издателя к читателям: «Удалось определить даты записей. Обратили внимание, что в каждой записи есть жираф. Похоже, что цифры номера телефона зашифрованы именно в них. Давайте попробуем понять, какую цифру каждый из жирафов скрывает»⁴. В настоящее время с помощью данной подсказки удалось разгадать все цифры, но читателям еще предстоит определить их последовательность и шифр, который необходимо сказать человеку, у которого спрятана золотая статуэтка. Такая стратегия незавершенности в полной мере соответствует концепции игр в альтернативной реальности, где каждая подсказка рассчитана на человека с достаточно высоким уровнем общих знаний и не предполагает быстрой или вообще возможной отгадки*.

* Например, гипертекстуальная природа третьего иконического знака скрыта в пространстве литературы, это становится понятно не сразу, а только тогда, когда мы отвлекаемся от мелких деталей, насыщающих данное изображение, и стараемся посмотреть на жирафа концептуально. После этого читатель понимает, что животное отдаленно напоминает А. П. Чехова. Жираф держит в руках книгу, на обложке которой надпись «2* июня», вторая цифра скрыта под лапой. Очевидно, что именно под ней таится разгадка. Сопоставив внешнее сходство жирафа и писателя, мы понимаем, что речь идет о произведении А. П. Чехова «29 июня», а разгадкой становится цифра 9. Чтобы расшифровать следующую подсказку, читателям, вероятно, нужно было сконцентрироваться на флагах, которые держит в руках жираф. Читатель обнаруживает флаги восьми стран, среди которых Великобритания, Франция, Испания, Алжир, Мали, Буркина-Фасо, Того и Гана — географически они находятся и в западном, и в восточном полушарии, но есть общий факт, который связывает эти государства: они пересекаются нулевым меридианом, а значит, в данном изображении зашифрована цифра 0. Этот же принцип лежит в основе декодировки других иконических знаков, объединенных изображением жирафа.

Гипертекстуальная основа ключей, содержащих иконическое изображение жирафа, подтверждает гипотезу о целевой аудитории анализируемого произведения: человек, разгадывающий шифры, должен обладать общими знаниями в области литературы, истории, античной мифологии, музыки, географии, а также иметь достаточно высокий уровень интеллектуального развития, чтобы увидеть гипертекстуальную природу и сопоставить мультимедийные составляющие анализируемого литературного проекта. Авторы проекта уделяют большое внимание и технологии краудсорсинга, которая реализуется через интернет-ресурс www.arkaimbook.ru, что позволяет более эффективно и результативно приходить к нужным выводам в разгадке шифров. На сайте все пользователи, которые приобрели книгу и включились в игру с альтернативной реальностью, могут оставить свои предположения разгадки той или иной подсказки, а пользователь с ником «belkin» модерировал ход дискуссии и помогает читателям развить гипотезы в нужном направлении. В этом отношении очень показательными являются его следующие высказывания: «Давайте пока не будем эти иллюстрации выделять, возможно, что есть какая-то другая логика их расшифровать. А то мы сейчас какие-то отбросим, а они на самом деле окажутся нужными»; «Мне кажется, что Игорь обвел эту дату из-за того, что именно в этот день была найдена статуэтка, которая кардинально изменила его жизнь». Этот тактический ход предоставляет авторам возможность влиять на ход рассуждений и разгадки тайны. Посредством такого коммуникационного взаимодействия в настоящее время разгаданы цифры номера телефона человека, у которого герой спрятал золотую статуэтку.

Подсказки также зашифрованы в иконических знаках, сочетающих гипертекстуальную и мультимедийную природу. Один из иконических знаков размещен авторами на книжном развороте. Это изображение объединяет огромное количество фрагментов, содержащих гипертекстуальную основу. Анализ компонентов данного рисунка представляется важным, поскольку в приведенном изображении могут быть скрыты ключи к разгадке шифра или последовательности цифр в номере телефона (рис. 1).



Рис. 1

При анализе изображения, выделяется несколько смысловых групп, объединяющих отдельные фрагменты в соответствии с гипертекстуальной природой. Первая группа — это аббревиатуры, которые могут обозначать сокращенные названия аэропортов: НВО Белиз-Сити (Белиз), ZIC Виктория (Гондурас), BIG Интермидиэт (США), SAW Сабиха-Гёкчен (Турция), RKL Остров Пакатоа (Новая Зеландия), TNT Дэйд Колльер (США), MBO Мамбурао (Филиппины), XPL Пальмерола (Гондурас), LSD Крич (США), MEN Мендэ (Франция), TOT Корони (Суринам), CFA Кофи-Пойнт (США), SCT Сокотра (Йемен), COD Йеллоустон (США), BBN Барт (Германия), KIX Кансай (Япония), KLF Калуга (Россия), WOM Мумбаи (Индия), YBC Баи-Комё (Канада), KTA Каррата (Австралия). По этому принципу расшифровывается большинство аббревиатур, представленных на рисунке, исключением стало сочетание букв — STO. Это может являться аббревиатурой аэропорта города Стокгольма (Швеция), сочетание букв STO является и кодом самого города. Таким образом, гипертекстовая основа аббревиатур, заключенных в данный иконический знак, связана с географическим аспектом, однако смысл включения данных

фрагментов в контекст произведения в настоящее время не разгадан, этот процесс так и остается незавершенным. Как не ясна и концептуальная основа надписи «Осгорстранд» в анализируемом изображении. Она может обозначать город в Норвегии, который в оригинале пишется как «Asgardstrand», самым известным жителем этого города был Эдвард Мунк. Данную гипотезу подтверждает очевидное сходство человека, стоящего с табличкой, и художника. Но в осмыслении данного аспекта интересен и другой факт: самым известным произведением, созданным Э. Мунком, является картина «Крик»: эмоции, изображенные художником, отдаленно напоминают пародийные эмоции, созданные главными героями книги на четвертой фотографии-вкладке (рис. 2):



Рис. 2

По мнению читателей, пользователей сайта, три снимка (см. рис. 2) также напоминают сюжеты известных картин: «По поводу фотографий из кабинки, на мой взгляд, здесь зашифрованы 4 картины: последняя — “Крик” Мунка, предпоследняя — “3 богатыря” Васнецова, средняя — “Черный квадрат” Малевича. А вот по поводу первой нет догадок. Возможно, это “Девочка с персиками”... но, может, и нет... Правда, что с этим делать дальше — не очень

понятно»⁵. В ходе диалогического взаимодействия издатель не подтверждает и не опровергает данную гипотезу, поэтому в настоящее время нельзя окончательно разрешить вопрос о том, относятся ли данные фрагменты к подсказкам или созданы специально авторами игры для того, чтобы ввести в заблуждение читателей, не позволяя приблизиться к возможно отсутствующему завершению.

Вторая группа иконических знаков в рамках анализируемого изображения создана по принципу принадлежности к мультипликационной и кинематографической индустрии. Среди нарисованных персонажей мы отмечаем героев таких фильмов, как «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», «Пятница 13-е», «Гарри — снежный человек», «Джей и молчаливый Боб», «Лига справедливости», «Карты, деньги, два ствола», и персонажей известных мультипликационных фильмов: «Бивис и Баттхед», «Приключения Тинтина», «Мой сосед Тоторо», «Футурама», «Вэлиант: пернатый спецназ». Элементы, включенные в эту группу, распространены и среди других изобразительных фрагментов, которые размещены на полях анализируемого литературного проекта. При этом в ряде случаев обнаруживается связь иконической и текстовой составляющей с кинематографическим контекстом, без тщательного знакомства с которым также невозможно найти шифр.

В тексте присутствуют иконические знаки, гипертекстуальная природа которых связана с актуальными молодежными событиями и явлениями. Данная авторская установка обусловлена нацеленностью на молодежную аудиторию, которой необходимо популяризировать знания о музее-заповеднике «Аркаим». В соответствии с тактикой точечного воздействия на основных потребителей данного проекта используются изображения, гипертекст которых понятен, скорее всего, данной целевой аудитории: например, на странице 37 главный герой книги изображает популярный интернет-мем. Термин «интернет-мем» вошел в употребление в середине первого десятилетия XXI в. В средствах массовой информации и бытовой лексике он обозначает название информации или использование фразы, часто бессмысленной, спонтанно приобретшей популярность в интернет-среде посредством

распространения всеми доступными способами (по электронной почте, на форумах, в блогах). Интернет-мем, представленный в анализируемом литературном проекте, имеет название *forever alone* и тесно связан с текстовой составляющей данного фрагмента произведения: «Снова мы ездили на раскоп. Авроры не было. Облом. *Forever alone*» (с. 37). Аллюзию на современную молодежную среду можно найти и на развороте, содержащем иконический знак, воспроизводящий известную в настоящее время видеоигру-головоломку «Angry birds». В данном фрагменте текста также наблюдается тесная взаимосвязь таких показателей, как гипертекстуальность и мультимедийность, поскольку изображение служит для раскрытия и дополнения текста дневника главного героя: «...Аврора взяла дневник и записывала мой бред. Все это продолжалось несколько часов, и я бы дошел до конца, если бы не птица, которая внезапно влетела в окно и разбила его. Ну, как в “Angry birds”. От грохота я и очнулся» (с. 60—61).

Игровая стратегия предполагает наличие тайны, связанной с мистическим местом или мистифицированной фигурой в реальном мире. В соответствии с концепцией проекта и коммерческим заказом потребителя основным объектом изображения в анализируемом произведении становится музей-памятник «Аркаим». Это обуславливает наличие в тексте литературного проекта большого количества иконических знаков, связанных с историей музея-памятника и острова Пасхи (Рапа-Нуи). Предположительно* изображения рассматриваемой смысловой группы скрывают в себе ключи, принципиально важные при разгадке тайны литературного проекта «Аркаим. Дневник пропавшего археолога (Первая интерактивная книга)». Первое иконическое изображение, связанное с историей Аркаима, появляется на странице 26 и представляет собой набросок, сделанный главным героем книги во время пребывания

* Однако наши предположения не подтверждены модератором, а значит, не являются окончательными, носят характер гипотезы, которая может и не подтвердиться на момент завершения проекта, если это вообще предполагается авторами.

в гостях у героя книги — Октя: «Рисунок какой-то интересный, старый, в рамочке. Я его даже перерисовал на память, стараясь сохранить размеры и пропорции» (с. 26). В дневнике Игорь не объясняет значение данного графического фрагмента, однако, по мнению ученых, которые занимаются исследованием истории музея-памятника «Аркаим», этот иконический знак связан с редким вариантом изображения космологического сюжета Древнего Египта. Наличие изображения, точно повторяющего очертания зарисовки из книги, свидетельствует о наличии связи между событиями, происходящими в произведении, и легендой о богине Нут и боге Гебе. Представленную гипотезу подтверждает также тот факт, что в дневник вложено калькированное изображение очертаний Аркаима. Накладывая кальку на зарисовку, которую сделал Игорь, читатель получает иконический знак, повторяющий рисунок из легенды о египетских богах (рис. 3).



Рис. 3

Помимо рассмотренного иконического знака в тексте присутствуют и другие фрагменты, значение которых указывает на связь с историей Аркаима. В тексте акцентируется внимание читателей на взаимосвязи найденного в Аркаиме золотого артефакта и статуй с острова Пасхи, о чем свидетельствует единство визуального и вербального компонентов в данном фрагменте (рис. 4):



Рис. 4

«Обнаруженные Авророй факты показывали, что все нити ведут на остров Пасхи. Фигурка могла быть как-то связана с тамошними каменными статуями. С теми самыми, знаменитыми. Они, как выяснилось, называются моаи. Одна из островных статуй — точь-в-точь наша статуэтка, только в десятки раз больше. Называется Тукутури» (с. 74). В действительности упоминаний о связи острова Пасхи и музея-заповедника «Аркаим» не очень много. Данный тезис оспаривается и в настоящее время, поэтому рассматриваемое положение носит гипотетический характер, как и другие наблюдения над книгой. Тем не менее сходство между гранитной статуэткой «Человек, смотрящий в небо», которая действительно была найдена учеными в Аркаиме, и идолами с острова Пасхи есть — похожие надбровные дуги, мощный подбородок, статичная поза (рис. 5).

Естественно, что значение данных иконических знаков читателям разгадать до сих пор не удалось, но очевидно, что в анализируемых изображениях скрыта глубокая гипертекстуальная природа, поскольку в основу игр с альтернативной реальностью всегда положены мистические события, ассоциирующиеся с историческими и религиозными аспектами, без знания и пони-



Рис. 5

мания которых читатель ни на шаг не продвинется в книге-игре: расширение и гипертекстовое углубление контекста становится одним из факторов и даже условий незавершенности «Аркаима» как литературного проекта.

Стратегии игры подчинен и весь ономапоэтический пласт, обретающий символическо-сакральное звучание, вследствие чего также предельно усложняющий разгадку смысла и возможность доведения замысла разгадать шифр и понять смысл до конца. Например, имя *Октай* с греческого языка переводится как «осмогласный». Изначально оно обозначало «богослужебную книгу, содержащую тексты изменяемых молитвословий восьми гласов на каждый день недели. Эта книга была составлена в начале VII в.; в VIII в. отредактирована и дополнена св. Иоанном Дамаскиным»⁶. Связь первоначального значения слова «октай» и имени героя не случайна, поскольку этот персонаж в литературном проекте является хранителем тайны Аркаима, с ним связано большое количество мистических и загадочных событий, которые описаны в дневнике Игоря. Октай служит проводником главных героев в мир тайн музея-заповедника «Аркаим», он оберегает Игоря и Аврору от действий отрицатель-

ного персонажа анализируемого произведения — Андрея Костина. Гипертекстуальная природа иконических знаков, сопряженных с Андреем Костиным и раскрывающих вербальный компонент произведения, также связана с религиозными символами и предметами. На странице 68 герой в первый раз предлагает Игорю и Авроре яблоки, но они отказываются: «Предложил яблоки, но мы отказались: у археологов только что закончился обед» (с. 68). Затем на странице 85 он вновь предлагает главным персонажам яблоки, они вновь отказываются и, наконец, на странице 125 Андрей Костин в третий раз предлагает яблоки, Игорь и Аврора соглашаются: «Пригласил в ресторан с умопомрачительной испанской кухней — там же, в аэропорту. «Хотите яблочек?» — начал он, едва мы сели. И мы с радостью согласились, а потом ели фирменные испанские штучки и разговаривали» (с. 125). Представленные текстовые фрагменты неизменно сопровождаются графическими зарисовками, дополняя вербальное пространство дневника, а также акцентируют внимание читателей на важных смысловых деталях. Представленный фрагмент является аллюзией на библейские события, когда Змей-искуситель уловками и хитростью убедил Еву попробовать плод запретного дерева, а Ева дала попробовать плоды Адаму. В анализируемом литературном проекте Змеем является Андрей Костин, который трижды искушает героев «плодами запретного дерева». В данном случае важен принцип трехчастной композиции, которая также связана с библейскими канонами. Игорь и Аврора соглашаются попробовать яблоки в третий раз, этот момент становится переломным в развитии сюжета произведения: подменяются понятия добра и зла, главные герои считают, что Октай все это время вел их по ложному пути, а Андрей Костин желал им добра: «Такое бывает: происходит что-то непонятное, ты берешь факты, сопоставляешь их — и складывается некая картинка. Но наш пазл оказался на проверку двухсторонним, его нужно было складывать иначе. В чем разница? В том, что факты вроде бы те же, а картинка в итоге другая» (с. 125). Однако позже забвение проходит, и герои понимают смысл поступков Октая и Андрея Костина: «Костин оказался порядочной

скотиной, факт. <...> Самое обидное: я-то ему почти поддался, этому демоническому Костину. Мигом забыл про то хорошее, что делал Октай, и искренне объявил его воплощением зла. Отказали мозги! К счастью, все встало на свои места» (с. 151). Единство визуального и графического компонентов позволяет более точно расшифровать смысл иконических знаков, размещенных Игорем на страницах дневника. Ключевой сюжетный момент, когда герои узнают правду, сопровождается несколькими рисунками: на верхнем изображается Андрей Костин, который держит в руках яблоко, мимика персонажа на представленном графическом фрагменте отражает замысел данного героя, в нижней части страницы Игорем изображается книга *Necronomicon* — «вымышленная книга мертвых людей, придуманная Говардом Лавкрафтом, часто упоминаемая в литературных произведениях, основанных на мифах Ктулху».

На обложке книги, которая изображена в дневнике, размещена аббревиатура из трех букв — L. C. F., что предположительно означает «Люцифер», поскольку в легенде, созданной Г. Лавкрафтом, сказано, что именно Люцифер является автором некрономикона: с его слов текст книги записал безумный монах. Этот прием использован для дополнения и визуализации вербального компонента произведения, также можно говорить о сознательном использовании данных символов для создания гипертекстуального пространства, в основе которого мистическая история пропажи главных героев.

Таким образом, гипертекстуальность и мультимедийность в литературном проекте «Аркаим. Дневник пропавшего археолога...» находятся в состоянии тесной взаимосвязи и взаимообусловленности, образуют единое пространство принципиально незавершенного литературного произведения, в котором графические компоненты дополняют и раскрывают содержание вербальной составляющей текста. При этом авторы часто используют иконические знаки для мистификации истории пропажи главных героев, такая установка в полной мере отражает концептуальную основу построения игр в альтернативной реальности и обуславливает наличие глубокой гипертекстуальной

природы, связанной с историей, религией, мифологией, нумерологией, литературой, географией. Это продуманная авторская стратегия, основанная на конструировании искусственной реальности, погружаясь в которую, читатель утрачивает грань между событиями, происходящими в действительности, и вымышленными фактами.

Следует отметить удачную реализацию данной стратегии в контексте рассматриваемого произведения, на это указывают комментарии пользователей, которые принимают участие в распутывании тайны пропажи главных героев на сайте www.arkaimbook.ru: «Я вас просил дать мне ссылку на твиттер Игоря. Не поделитесь ли?» или «Белкин, а вы не пробовали связаться с родителями Игоря и Авроры?» Даже комментарии подобного характера свидетельствуют об удачном воплощении игры в альтернативной реальности, поскольку пользователи не предполагают, что издатель также является вымышленным персонажем: «Белкин — это директор компании, которая устраивает квест, либо сам же и главный автор. Соответственно задавать ему какие-либо вопросы по игре — малоперспективно. Ответ будет либо — *нет, не пробовали*, либо *да, пробовали, но это ничего не дало*». Таким образом, в анализируемом литературном проекте последовательно реализован принцип *this is not a game*, а ключи к разгадке тайны пропажи главных героев зашифрованы в единстве визуального и вербального компонентов.

Одной из характерных особенностей построения мегатекстуального пространства в интерактивной литературе является *нелинейность текста*, ключевой характеристикой которого является непоследовательность построения и восприятия информации. Однако в контексте интерактивной литературы она приобретает ряд других черт и может рассматриваться прежде всего через призму разветвленного «мультисюжета», в котором фабульное единство разбивается авторами на различные медиаканалы современного коммуникативного пространства. Данные каналы могут рассматриваться читателем обособленно, подобно частям сложно-сочиненного предложения, но только в результате их объединения и сопоставления можно понять смысл всего литературного проек-

та, что затруднено в результате задействования целого комплекса приемов. В «Аркаиме» авторы используют различные механизмы взаимодействия с читателем и разбивают текст по таким медиаканалам, как интернет-ресурсы www.youtube.com и www.livejournal.com, вербальные презентации продюсеров проекта, информационные порталы, почтовые ящики главных героев и компаний, которые приведены в тексте произведения, а также музыкальные композиции и сам текст литературного проекта. Принцип нелинейности отражает концепцию игр в альтернативной реальности и служит фактором создания мегатекстуального пространства литературного проекта, где граничат реальные и вымышленные факты и где для разгадывания ключей, зашифрованных в тексте, необходимо объединить и сопоставить все используемые автором медиаканалы. Применение различных ресурсов взаимодействия с читателем в интерактивной литературе актуально как на этапе подготовки к изданию и реализации маркетингового продвижения произведения, так и на этапе его дальнейшего функционирования и воздействия на потребителя, так как позволяет траекторией движения читателя по тексту эффективно расставлять ловушки, умело заводить в тупики, водить по кругу и не оставлять возможности быстро подобраться к разгадке.

Первый этап взаимодействия авторов и читателей осуществлялся через интернет-сайт www.youtube.com, на котором одновременно с изданием литературного проекта появляется трейлер книги. Задача видеоролика — обратить внимание целевой аудитории на издание книги, основанной на игровых стратегиях, заинтриговать будущих читателей. Такая авторская установка обуславливает наличие в тексте следующих лексических конструкций: «Представьте себе книгу, которую можно не только читать. Книгу, где все телефонные номера, сайты, события и организации — все это существует на самом деле. <...> А главное, на страницах книги спрятаны подсказки, позволяющие найти древнюю статуэтку из ста граммов чистого золота. И достанется она только тому, кто первый разгадает все зашифрованные послания»⁷. Представленный вербальный ряд раскрывается при помощи визуального контекста, что способствует погружению

пользователей в атмосферу загадок и тайн пропажи главных героев и пробуждению интереса к проекту. Кроме того, в конце трейлера указан сайт www.arkaimbook.ru, на котором потребители могут приобрести книгу, а также оставить свои версии и предположения. Таким образом, уже на первом этапе авторами создается нелинейное пространство построения интерактивного издания, отрицающее возможность монологического прочтения, единой сюжетной траектории и, как следствие, не просто неопределенность, а проблемность факта самого наличия финала. Кроме того, на начальной стадии маркетингового продвижения продюсеры литературного проекта принимали участие в различных молодежных конференциях и форумах, где рассказывали о новейших маркетинговых технологиях, а именно о реализации игр в альтернативной реальности (ARG). В качестве примеров ими приводились реализованные ARG-проекты, запускалась интерактивная игра среди участников молодежного форума. Условия данной игры состояли в следующем: продюсеры проекта давали отрывок из книги, где зашифрован один из кодов. Первый человек, отгадавший код, получал книгу в подарок. Таким образом, запускалась технология «вирусного маркетинга», в процессе которой о литературном проекте узнает большое количество молодых людей. Несмотря на точечный характер представленной технологии, показатели первого этапа рекламного продвижения книги были очень высокие: к концу июля 2013 г. представленный литературный проект стал бестселлером на интернет-сайте www.ozon.ru; кроме того, новость о появлении интерактивной книги активизировала интернет-сообщество: появилось множество информационных и аналитических статей, записей в блогах, обсуждений данного произведения. Таким образом, книга «Аркаим. Дневник пропавшего археолога...» сама стала инструментом «вирусного маркетинга», механизм которого отрицает возможность какой-либо конечной точки, завершенности.

Принцип построения нелинейного пространства реализуется также и в самом тексте анализируемого произведения, где подсказки разбиты и зашифрованы по различным медиаканалам с использованием современных информационных технологий. На странице 68

главный герой книги размещает интернет-ссылку на сайт телеканала «Дождь». Переходя по указанному адресу, читатели видят новостную статью, подтверждающую информацию о том, что на раскопках в Челябинской области, в музее-заповеднике «Аркаим» была найдена золотая статуэтка. Этот прием использован авторами, во-первых, для того, чтобы охватить еще большую аудиторию, поскольку телеканал «Дождь» ориентирован преимущественно на молодежную среду, а во-вторых создать у потребителей ощущение реальности происходящих в книге событий, объединить собственно книжное и реальное пространство в целостный, «синтетический» хронотоп. Публикация новости на сайте телеканала породила цепную реакцию, и в средствах массовой информации появилось несколько статей, которые разместили новость о находке главных героев. Кроме того, на новостном ресурсе www.mediazavod.ru была опубликована статья с цитатой пресс-службы Министерства культуры Челябинской области, в которой подтверждались достоверность и реальность происходящих в книге событий: «уникальность книги в том, что все упоминаемые факты в ней — абсолютно реальны: герои, телефонные номера, e-mail, сайты, события и организации, встречающиеся в сюжете, существуют на самом деле»⁸. Таким образом, проект наращается постепенно и не предполагает четкого финала. Авторами сознательно выстраивается нелинейная схема повествования: в тексте произведения размещена ссылка на существующий интернет-ресурс — публикация новости на сайте телеканала «Дождь» порождает цитацию в других средствах массовой информации, что соответствует концепции игр в альтернативной реальности, когда сознание потребителя тщательно запутывается, а вымышленные факты скрываются за существующими персонажами и интернет-ресурсами, как это произошло в анализируемом произведении.

Также для реализации принципа *this is not a game* в текст литературного проекта помещаются почтовые ящики главных героев: на странице 41 размещен e-mail Авроры (bang@gmail.com), а на 69-й странице — почтовый ящик Октя (октя.саганов@gmail.com). Также на сайте www.arkaimbook.ru публикуется электронный

адрес издателя Николая Белкина (belkin@admost.ru). Этот прием, использованный авторами для создания иллюзии реальности героев, также существенно оттягивает возможность завершения моносюжета, поскольку на указанные почтовые ящики каждый из пользователей может и практически должен написать письмо, прежде чем продвигаться по сюжетной линии, а отдельные читатели даже пытались взломать пароль от адресов, но в настоящее время это сделать пока никому не удалось. Однако почтовые адреса используются авторами не только для реализации принципа TINAG, но и для создания дополнительных ключей в тексте произведения и реализации концепции нелинейного шифра подсказок главного героя. По нашему мнению, не случайно размещение в тексте визитной карточки Андрея Костина с указанием почтового адреса персонажа, телефона, сайта и адреса организации, руководителем которой он является. Каждый из пользователей может зайти в почтовый ящик героя, прочитать все входящие и исходящие письма, скачать прикрепленные к отдельным электронным письмам файлы. Посредством данного приема мы узнаем о действиях и намерениях персонажа. Кроме того, одним из ключей может стать пароль почтового ящика *goldbillion*. Мифологически данная идея связана с движением масонов и идеями, основанных на понятии *New World Order* («новый мировой порядок»), однако, по мнению исследователя С. Кара-Мурзы, «термин “золотой миллиард” образовался как синтез двух крупных идей современной западной культуры. <...> Одна идея — представление о “золотом веке” прогресса и благоденствия. Другая — пессимистическое признание ограниченности ресурсов Земли и невозможности распространения этого благоденствия на все нынешнее население планеты. <...> В последнее время на Западе термин “золотой миллиард” приобрел широкое хождение и стал означать население стран “первого мира”, входящих в Организацию экономического сотрудничества и развития — ОЭСР (Organisation for Economic Cooperation and Development — OECD). Сейчас в ней 24 страны Европы и мира». Кроме того, на развороте страниц 152—153 изображена аббревиатура NWO, рядом с которой геометрические

фигуры, круг, треугольник и квадрат, что также может означать *New World Order*. Таким образом, связь рассмотренных терминов может указывать на дополнительное смысловое звено в пространстве анализируемого литературного проекта, однако данное предположение в настоящее время носит лишь характер гипотезы, а следовательно, разрешение этой сюжетной линии может оказаться ложным.

Кроме почтового ящика, пользователи могут также зайти на сайт компании «Light Bearing» www.lightbearing.ru (рук. — А. Костин) и позвонить по телефону в приемную данной компании, где секретарь отвечает, что ее начальник уехал в продолжительный отпуск. Этот прием также служит для создания нелинейного пространства в контексте литературного проекта и реализации принципа *this is not a game*.

В тексте произведения упоминаются люди, которые существуют на самом деле. По сюжету один из таких людей — Виктор Раскалов. В молодежной среде он известен как руфер, который покоряет самые высокоэтажные здания по всему миру. В тексте главный герой упоминает о его занятии и вспоминает про блог, который ведет персонаж: «Аврора позвонила тому самому руферу, Вите Раскалову, и мы двинулись к нему. <...> Попутно я вспомнил его топовые посты в ЖЖ (Аврора показала): совершенно фантастические фотки разных крыш; забираться на такую верхотуру — чистое безумие...» (с. 195—196). Существует живой журнал данного человека <http://raskalov-vit.livejournal.com/>, он соответствует описанию, которое приводит Игорь в тексте дневника. Кроме того, у Виктора Раскалова есть аккаунт в социальных сетях <http://vk.com/raskalov>. Интересно, что в реальности он очень похож на зарисовку, изображенную героем в дневнике (рис. 6).

Этот прием также способствует членению мегатекстуального пространства на различные медиаканалы и реализации принципа TINAG, однако, по нашему предположению, введение Виктора Раскалова в контекст анализируемого произведения не подразумевает дополнительных подсказок, скрытых в нелинейном пространстве текста, это подтверждает комментарий издателя на сайте www.arkaimbook.ru: «Да, это тот самый Раскалов — друг Авроры. Мы с ним общались, но он всячески отнекивается от всего и заявляет,



Рис. 6

что ни Аврору, ни Игоря не знает. И говорит, что тем более его не было в бизнес-центре при гибели Октая. Ну, его можно понять, кто же захочет впутываться во всю эту историю...»⁹ Таким образом, мы видим, как нелинейная организация текста становится механизмом создания лжесюжета, не ведущего к завершению текста, а, напротив, сознательно уводящего от него. Л ж е с ю ж е т — один из признаков интерактивной книги, содержащей концепцию незавершенности. Помимо Виктора Раскалова в тексте упоминается еще один человек, который существует на самом деле. На странице 128 Игорь упоминает Илью Лабора: «В универе он писал стихи про однокурсников, а потом их на биты накладывал. Получалось круто. Рассказал ему, как я после института превратился в солдата, а потом в Избранного. <...> Илья покрутил пальцем у виска и сказал, что про такое точно нужно написать трек. Приятно, посмотрим, что у него получится» (с. 129).

На этой же странице книги главный герой приводит ссылку на созданный Ильей Лабора музыкальный трек http://harlemvoice.ru/arkaim_story.mp3. На сайте, посвященном творчеству Ильи Лабора, мы также находим страницу, посвященную данной аудиокomпозиции (<http://labora.bandcamp.com/track/single-2012>), на которой он подтверждает свое знакомство с Игорем, главным героем произведения: «Самое потрясающее: главный герой книги — Игорь — мой хороший знакомый, и все, что описано в этом дневнике, — правда, как

бы фантастично это ни звучало. К сожалению, Игоря с нами больше нет, но осталась эта рукопись и подсказки, которые он оставил на ее полях. А еще — песня. В знак памяти о самом необычном человеке, которого я когда-либо знал...»¹⁰. В социальных сетях размещен аккаунт И. Лабора, который также подтверждает существование в реальности данного персонажа: (<http://vk.com/id4014196>). Используемый элемент служит мощным звеном в создании игры в альтернативной реальности. Кроме того, в тексте песни содержатся фразы про снежного человека и Атлантиду, о которых не сказано в дневнике, но которые вследствие мистической общности явлений могут быть шифром в тайне пропажи главных героев.

Еще один элемент, который разбивает происходящие в литературном проекте события на медиаканалы, усиливает ощущение реальности происходящего, но вместе с тем оттягивает приближение к финалу, — это конверт, вложенный Игорем в дневник: в конверте находятся 2 фотографии и калькированное изображение схемы музея-памятника «Аркаим», а на самом конверте нарисована летящая птица. Конверт может стать ключевым элементом в разгадке тайны, поскольку он, с одной стороны, тесно связан с текстом произведения, а с другой стороны, разбивает линейное повествование и заставляет сопоставить и проанализировать все медиаканалы и символы, зашифрованные в тексте произведения. Фотография золотой статуэтки, которая была сделана героями при обнаружении данной находки, заставляет читателей поверить в ее существование и создает иллюзию, что все герои реальны, а события происходили на самом деле, а также стимулирует интерес потребителей к как можно более скорой разгадке тайны и получению сфотографированного артефакта. Об эффективности представленного способа воздействия на потребителей говорят следующие комментарии читателей на сайте www.arkaimbook.ru: «Махим, добрый вечер! Знаете, я вначале тоже так подумал — но вложенные в дневник фотки все-таки говорят о том, что это происходило на самом деле. С другой стороны, реальность событий на Тибете они, конечно, подтвердить не могут, в этом вы правы». И комментарии с сайта www.youtube.com: «Очень хочется

найти эту золотую статуэтку!»; «Похоже, что так. Фотография, которая вложена в книгу, доказывает, что она реально существует!»¹¹. В изображении может быть зашифрована аллюзия на интернет-пространство, а в данном контексте образ птицы прежде всего ассоциируется с приложением «Twitter». Связь данных гипотез и зашифрованных ключей в настоящее время не установлена, поскольку у Игоря и других главных героев твиттера не было, однако изложенное предположение может быть контекстуально связано с другими неразгаданными или принципиально не поддающимися разгадке фактами.

Использование поэтики фрагментарности особенно актуализируется в эпоху постмодернизма, в частности проявляется при создании текстов интерактивной литературы. По нашему мнению, в контексте данной жанровой разновидности фрагментарность в большей степени выражается в сочетании различных жанровых структур и компонентов, прежде всего данная особенность проявляется в принципах построения художественного произведения. Анализируемый литературный проект — это дневниковые записи главного героя, история исчезновения которого определяет фабульную основу, но отнюдь не финал произведения.

Однако, несмотря на превалирование маркеров эпистолярного жанра, в контексте рассматриваемого произведения наблюдается сочетание различных жанровых структур, что является характеристикой фрагментарной прозы. В тексте аннотации литературного проекта мы сталкиваемся с художественными приемами детектива: «Такого еще не было: вы разгадаете тайну древнего Аркаима вместе с героями. Можете позвонить по телефону, взломать почту персонажа, посетить сайт издателя» (с. 2). В разных фрагментах произведения мы находим специфические стилевые доминанты, которые выбиваются из общего контекста и не соответствуют стилистическим особенностям отдельно взятого фрагмента дневника. Это можно расценить как стилевое несовершенство коллективного проекта, но это же может быть охарактеризовано и как ориентация на создание аканонического типа текста.

Помимо объединения различных жанровых структур фрагментарность наблюдается также и в поэтике заголовочно-финального

комплекса литературного проекта. Очевидно, что заглавие произведения «Аркаим. Дневник пропавшего археолога...» составлено из нескольких парцеллированных частей, каждая из которых важна для раскрытия концептуального замысла произведения: первая часть обусловлена местом, где происходят основные события произведения. Вынесение название музея-памятника в заглавие проекта связано и с удовлетворением коммерческого заказа музея «Аркаим» и акцентуацией внимания на данном объекте. Вторая часть заглавия обусловливает замысел произведения: авторы намеренно создают игру в альтернативной реальности, в основе которой — мистическая история пропажи главных героев. Третья часть нарочито выделена красным цветом и располагается ниже основной части заголовочно-финального комплекса. По нашему предположению, данный подзаголовок может указывать на два факта: с одной стороны, так авторы обращают внимание читателя на уникальность литературного проекта, однако это не совсем соответствует реальности, поскольку анализируемое произведение не является первым опытом написания текстов в жанре интерактивной литературы. С другой стороны, маркер «Первая интерактивная книга» может говорить либо о серийности, либо об открытости, незавершенности данного издания. Это предположение подтверждает открытая концовка литературного проекта: «Ни о чем не жалею. Разве только о том, что тайна Аркаима откроется, видимо, уже не нам. Но она обязательно откроется...» (с. 207). Таким образом, читатель вовлекается в игровое пространство произведения и может влиять на дальнейший ход развития событий, что является существенным фактором возможной незавершенности самой книги как части проекта.

Реализация рассмотренных приемов в контексте литературного проекта обусловлена концепцией игры в альтернативной реальности, реализующейся в пространстве интерактивной литературы. Данная жанровая разновидность предполагает реализацию принципа TINAG в соответствии с установкой на создание иллюзии реальности происходящих в книге событий. Авторами книги-проекта сознательно отбираются и моделируются приемы, создающие пространство непре-

рывного псевдореалистичного и, что принципиально важно в рамках литературного коммерческого проекта, незавершаемого интерактивного взаимодействия субъекта и объекта литературного произведения. На основании анализа литературного проекта «Аркаим» можно заключить, что понятие *interactive fiction* воплотило в себе те принципы, которые впоследствии стали фундаментальными для характеристики информационной эпохи, связанной с распространением Интернета и появлением интерактивного телевидения и даже интерактивной литературы, что еще в XX в. было сложно предположить.

Интерактивная литература обладает совокупностью присущих ей характеристик, позволяющих классифицировать данную разновидность как отдельный, принципиально незавершенный вид произведений, изменяющий традиционные представления о коммуникативном взаимодействии читателя и автора в контексте литературного произведения либо литературного проекта, облаченного в литературную маску.

¹ Аркаим. Дневник пропавшего археолога : (Первая интерактивная книга). М., 2012. 208 с. Далее цитируется по этому изданию.

² Урусиков Д. С. Эволюция жанра «interactive fiction»: от нелинейного романа к текстовому квесту // Жанрологический сб. Вып. 1. Елец, 2004. С. 132—138.

³ Энштейн М. Н. Проективный словарь философии [Электронный ресурс] : Новые понятия и термины. № 20 : Противоиония как выход к новой серьезности. Гиперавторство: пишущих больше, чем живущих. URL: <http://www.topos.ru/article/2752>.

⁴ Аркаим. Дневник пропавшего археолога...

⁵ Там же.

⁶ Книжница Самарского староверия [Электронный ресурс]. URL: <http://samstar-biblio.ucoz.ru/load/78>.

⁷ Аркаим. Дневник пропавшего археолога...

⁸ Таинственная статуэтка [Электронный ресурс]. URL: <http://mediazavod.ru/articles/125901>.

⁹ Аркаим. Дневник пропавшего археолога...

¹⁰ Лабова И. Аркаим single [Электронный ресурс]. URL: <http://labora.bandcamp.com/track/single-2012>.

¹¹ Аркаим. Дневник пропавшего археолога...

3. ПОЭТИКА НЕЗАВЕРШЕННОГО

3.1. Семантико-символический потенциал многоточия

Господин Многоточие

*Замысел рассказа
С. Д. Кржижановского*

Все то, что я писал в те времена,
Сводилось неизбежно к многоточью...

Иосиф Бродский

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.15

Значение завершенности/незавершенности высказывания выражается в русском языке преимущественно средствами интонации — повышением и понижением тона. Основные тоновые движения (восходящее и нисходящее) обычно связывают с фазовыми характеристиками текста: *восходящий тон указывает на незавершенность фразы или диалогического единства*, а *нисходящий — на их завершенность*¹. В письменной речи завершенность или незавершенность фразы выражается посредством пунктуационных знаков, которые имеют определенную специализацию. Так, например, точка служит показателем интонации завершенности, а вопросительный знак — интонации незавершенности. Однако в пунктуационной системе есть знак, которому может соответствовать как повышение, так и понижение основного тона, — это многоточие.

Ср.:

- Мистер и миссис Хедли стучали в дверь.

— Что за глупые шутки, дети! Нам пора ехать. Сейчас приедет мистер Макклин и...

И тут они услышали...

Р. Брэдбери. Вельд

- Анна. Я очень надеюсь на ваше понимание... Да, спасибо огромное, его имя Звонарев Григорий Александрович... да... Григорий Александрович... Когда? По моим расчетам он прибудет в Шереметьево минут через 40... Да, через 40 минут... Три раза с интервалом в пять минут... Огромное вам спасибо, концерт «Мартинком» вам очень признателен. Всего вам доброго.

А. Маринина. Брошенная кукла

В первом фрагменте многоточие соответствует восходящему тону, основная функция которого передать «ожидание продолжения»². В высказывании *Сейчас приедет мистер Макклин и...* ожидается продолжение ряда однородных предикатов после сочинительного союза *и*. В предложении *И тут они услышали...* незаконченность фразы обусловлена отсутствием обязательной объектной позиции после глагола восприятия. Оформляя незавершенное по форме высказывание, многоточие передает также и незавершенность денотативной стороны семантики предложения-высказывания.

Во втором фрагменте многоточие стоит в конце заверщенного по форме высказывания, соответствуя нисходящему тону, и выступает как значимая оппозиция точке, обозначая пропущенные реплики телефонного разговора. Рассматривая многоточие в границах целого текста, а не отдельного высказывания, следует отметить, что и в этом фрагменте многоточие служит сигналом открытости, незавершенности текстовой ситуации, ее ментального плана.

Таким образом, многоточие, выполняя общую для всех пунктуационных знаков функцию графической организации и членения письменного текста, связано с категорией семантической незавершенности высказывания/текста, что и обуславливает специфику этого знака. Многоточие может носить предваряющий характер

(«пауза» в развертывании предложения) либо завершать незаконченное или даже законченное предложение. Многоточие означает недоговоренность — либо семантическую, когда «предложение прерывается ранее, чем оно должно было бы закончиться, если бы все содержание мысли говорящего было облечено в словесную форму»³, либо формальную, когда предложение обрывается по разным причинам, связанным, в частности, с особенностями диалогической речи, с композиционными чертами письменного текста.

Многоточие значительно моложе, чем другие знаки препинания. Точка и запятая употреблялись еще в церковнославянских письменных памятниках XII в. (были заимствованы из греческого письма), многоточие же регулярно встречается в печатных изданиях лишь в конце XVIII в. Предполагают, что многоточие ввел в русскую пунктуацию Н. М. Карамзин⁴, однако указать точно, кому принадлежит инициатива употребления в русской письменности многоточия, до сих пор не представляется возможным.

В первой половине XVIII в. употребление стоящих рядом нескольких точек вызывало споры. В «Начальных правилах русской грамматики» 1828 г. Н. И. Греч в перечне знаков препинания не указывает многоточия, но в правилах, регулирующих употребление точки, фактически описывает и постановку многоточия, которое он называет «точками, поставленными сряду»⁵. Приблизительно в это же время Евграф Филомафитский в статье «О знаках препинания вообще и в особенности для российской словесности» предлагает отказаться от подобного знака: «Говорят и думают обыкновенно, что они [несколько точек] обозначают неоконченный смысл или то, чего не хотел сказать писатель и оставил на догадку читателей. Но у Тацита, Цицерона и младшего Плиния много находится таких случаев; однакож, кому дано разуметь сих писателей, тот понимает такие места и без нескольких точек...»⁶ Впервые объяснение правил употребления многоточия находим в «Грамматике» А. Х. Востокова (1831), который называет его «знаком пресекательным»: он ставится, когда речь бывает прервана: *Мне надлежало идти, но... я невольно остановился*⁷. Таким образом, уже в ранних трудах в ка-

честве главной функции многоточия отмечалась не грамматическая, а коммуникативная. В «Словаре литературных терминов» (1925) также утверждается, что «многоточие издавна употребляется в литературе, заменяя то, чего автор не может или не хочет сказать, но что предоставляет угадыванию»⁸.

Еще И. А. Бодуэн де Куртенэ указывал на то, что знаки препинания наделены гораздо большей энергией, чем просто расчленять речь, и разграничивал две категории знаков препинания: «1) Одни из них относятся только к морфологии писанной речи, т. е. к ее расчленению на все более мелкие части (точка, двоеточие, запятая, точка с запятой). 2) Другая категория знаков препинания, имея тоже отношение к морфологии или расчленяемости письменной речи, подчеркивает главным образом семасиологическую сторону, указывая на настроение говорящего или пишущего и на его отношение к содержанию письменно обнаруживаемого». И. А. Бодуэн де Куртенэ относил многоточие к «особого рода знакам препинания... когда что-то не доканчивается или подразумевается»⁹.

Специфика многоточия проявляется в его универсальности, которая обусловлена несколькими признаками.

Во-первых, сферой употребления знака. Пунктуацию обычно принято соотносить только со сферой предложения, между тем она распространяет свое действие и на текст¹⁰. Именно многоточию свойственна универсальность сферы употребления: оно употребляется при членении и предложения, и текста.

Во-вторых, позицией употребления знака. В каждой сфере выделяются специальные позиции знаков препинания: начало, середина, конец предложения/текста. Многоточие обладает также позиционной универсальностью, это единственный знак препинания, возможный во всех позициях.

Наконец, универсальность многоточия проявляется в способности выступать в сочетании с другими знаками препинания. Это один из немногих знаков, который обладает достаточно широким кругом сочетаемости с другими пунктуационными средствами.

Универсальный характер многоточия тем не менее не влияет на реализацию основной, самой существенной его функции —

указания на смысловую незавершенность текстового фрагмента. Многоточие выступает как сам факт повествования, организации нарратива, т. е. оно обслуживает диктумный план текста. Приведем некоторые примеры.

...А еще, друг мой, произошло в моей жизни целое событие: в июне я ездил в деревню в провинцию (к одному из моих знакомых). Я, конечно, еще помню, что когда-то подобные поездки никак не могли считаться событиями.

Так начинается рассказ И. Бунина «Несрочная весна» — с многоточия в абсолютном начале текста.

Комиссар выпил кофе, побрился, потом позвонил Лапуэнту с просьбой приехать к нему на машине.

...Они снова ехали на бульвар Мальзерб.

Ж. Сименон. Мегрэ и г-н Шарль

Многоточие употреблено в начале предложения.

В начальной позиции семантика незаконченности осложнена указанием на то, что продолжается изложение, прерванное большой вставкой, или что события, описываемые в данном отрывке текста и в предшествующем ему, разделены длительным промежутком времени.

В начале предложения или абзаца многоточие ставится также для обозначения логического или содержательного разрыва в повествовании, резкого перехода от одной мысли к другой:

Он смотрел на гордую в посадке голову Ольги Николаевны, отягченную узлом волос, отвечал невпопад и вскоре, сославшись на усталость, ушел в отведенную ему комнату.

...И вот потянулись дни, сладостные и тоскливые.

М. Шолохов

Многоточие в этой позиции нередко служит для переключения с описательного плана текста на медитативный или наоборот:

Послышался звук, словно медленно закрылись громадные ворота величиной с небо — как будто тихо затворились райские ворота. Раздался великий А-бумм... Я открыл глаза.

Более частотна для многоточия позиция конца предложения и даже абзаца:

Асбест рдел, змеился лазурными огоньками... Потом стал медленно бледнеть, блекнуть, приобретать светло-песочный цвет...

И. Бунин. Огонь пожирающий

И это было мое последнее посещение усадьбы. На другой день я уехал...

А теперь, как видишь, я опять в Москве. И прошло уже больше месяца, как я вернулся, но сильное и, главное, какое-то невыразимо странное впечатление, привезенное мною в Москву, не оставляет меня.

И. Бунин. Несрочная весна

Такое многоточие служит обозначением длящегося времени, оно может быть знаком, разрывающим линейное время на дискретные отрезки.

Кроме того, при «обрыве» предложения многоточие маркирует также неожиданный переход от одной мысли к другой:

— Да чтой-то, как будто и не серебряная... Ишь наvertsел.

Стараясь развязать шнурок и оборотясь к окну, к свету (окна у ней были заперты, несмотря на духоту), она на несколько секунд совсем его оставила и стала к нему задом.

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание

Функцию разрыва в повествовании, резкого перехода от одной темы к другой равнозначно выполняют многоточия и начала, и конца абзаца. Ср.:

Он не помнил, почему они тогда поссорились. Шла кампания, которую Евгений называл «перетягивание каната».

... Евгений лег на землю, на душные душистые иголки, и, подложив ладони под затылок, стал смотреть в небо.

В. Токарева

Несчастный муж смотрел на всю эту работу с необыкновенной пристальностью. Потом, резко побледнев и приняв театрально-торжественный вид, отступил в сторону для приема того последнего рукопожатия, которое он, по французскому обычаю, должен был принять поочередно ото всех своих друзей. И, быстро и молча исполнив этот обычай, мы тотчас же почти разбежались в разные стороны, разлетелись по разным направлениям в вечеряющий, залитый уже зеленовато-золотистым солнцем океан Парижа...

Мой шофер, человек грузный и короткорукий, был пьян, его лицо было густо налито лиловой кровью. И теперь он мчался уже совсем бешено, и его автомобиль поминутно ревел на бегу с какой-то свирепой наглостью и угрозой.

И. Бунин. Огонь пожирающий

Авторы с помощью многоточия намечают паузу, помогающую переключить внимание читателя, но выбор позиции многоточия, как нам кажется, не является принципиальным и отражает лишь индивидуальные предпочтения того или иного писателя. К примеру, И. Бунин часто использует многоточие как сигнал разрыва событийного потока, но только в позиции конца высказывания/абзаца. В прозе и публицистике второй половины XX в. многоточие в указанной функции чаще встречается, по нашим наблюдениям, в позиции начала высказывания/абзаца.

Многоточие может завершать целый текст, являясь графическим знаком-сигналом возможности продолжения, но при этом — умолчания. Как пишет Ж. Вардзелашвили, это знак безмолвия, тишины, избыточности слов¹¹. Так заканчиваются рассказы И. Бунина 1930-х гг. «Свидание», «Письмо», «Петухи», «Марья», «Старуха», «Сестрица».

Иногда писатели не ограничиваются в конце текста многоточием и используют отточие, которое еще в большей степени подчеркивает незавершенность произведения. Так, например, оформлен

конец шестой (последней) части романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»:

Раскольников повторил свое показание

Многоточие употребляется и в позиции знака середины предложения, маркируя перерывы в высказывании, — многоточие «разрыва», «перерыва»¹². Под перерывами в простом предложении понимаются разнообразные явления, объединенные одним чисто внешним признаком — наличием такой задержки в процессе изложения мысли или выражения чувства, которая не связана с особенностями синтаксического строения предложения¹³. Внутри предложения многоточие передает затрудненность, прерывистый характер речи, выступая как натуралистический знак — знак иконического типа:

— Вещь... папиросочница... серебряная... посмотрите.
Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание

Многоточие — самый свободный, индивидуальный знак, и потому ему отдают предпочтение многие авторы художественных и публицистических произведений, т. е. тех текстов, которые должны привлечь и удерживать внимание адресата, воздействовать на эмоции читателя.

Антропоцентрическая парадигма новейшей лингвистики произвела известную смену ракурса анализа, когда объектом становится не внешняя, а внутренняя сторона знака, «свернутое» в этом знаке эмоциональное состояние человека говорящего. Многоточие в этом отношении представляет интерес в силу синтетического характера своего значения, способности обслуживать как диктумный, так и модусный план текста — организовывать определенную динамику действия и передавать ту или иную точку зрения на изображаемые события, коммуникативную установку пишущего. Многоточие содержит «нерасчленение модуса и фактума»¹⁴, что открывает широкие возможности для его полисемантической. Это знак необыкновенно

емкий, способный передавать едва уловимые оттенки значений, которые трудно (а порой невозможно) выразить словами; знак эмоционально-экспрессивный.

Многоточие может передавать широкий спектр эмоций и психологического состояния автора или персонажей:

- сильное волнение, остроту переживаний говорящего:

— Я не Катерины Ивановны теперь боюсь, — бормотал он в волнении, — и не того, что она мне волосы драть начнет. Что волосы!.. вздор волосы! Это я говорю! Оно даже и лучше, коли драть начнет, а я не того боюсь... я... глаз ее боюсь... да... глаз... Красных пятен на щеках тоже боюсь... и еще — ее дыхания боюсь...

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание;

- трагическое оцепенение, безысходность горя:

Мы, с опущенными и обнаженными головами, последовали за носилками, видели, как быстро вдвинули ящик в нишу в той высокой стене, которая с трех сторон окружает крематорий, как затем эту нишу замуровали, запечатали...

И. Бунин. Огонь пожирающий

А за окном шелестят тополя:

«Нет на земле твоего короля...»

А. Ахматова

Наибольшими символическими возможностями обладает многоточие, стоящее внутри предложения. За счет многоточия семантика высказывания углубляется, так как концентрирует в себе авторские мысли, предполагаемые на месте многоточия; модус повествования с описания внешнего мира переключается на то, что происходит в душе говорящего.

Современная пунктуационная система отражает тенденции и изменения, происходящие в литературном языке и синтаксическом строе, в частности стремление к более расчлененному, актуализирующему тексту. Это проявляется и в новых функциях знаков препинания, и в изменении частотности их употребления. В современных

художественных и публицистических текстах значительно шире используется многоточие, а также углубляется его содержательная и эмоциональная сторона. Оно может передавать многозначительность сказанного, указывать на подтекст, мучительные поиски слова, может быть знаком противоречия, контрастов, алогизмов, может вводить неожиданные, неоправданные слова или фразы. Вот некоторые примеры:

— Я бежала здесь босая... По рынку Алькана... в другом детстве... А может, меня гнали на костер...

— Я... моя семья.. — сказала я, тыча себя в грудь указательным пальцем... — май фэмэлы ту... ту... Эспиноса!»

Д. Рубина. Воскресная месса в Толедо

Аэростат... в сумочке;

Награда... до старта.

Газета

В последнее время интерес исследователей к проблеме использования знаков препинания в авторском тексте усиливается, о чем свидетельствуют, в частности, кандидатские диссертации А. В. Канафьевой, Е. Н. Пронченко, И. П. Сафроновой, Е. Г. Хайловой, Б. Ю. Шавлуковой¹⁵, докторская диссертация Л. М. Кольцовой¹⁶. Тем не менее многие проблемы практики использования окказиональных знаков препинания еще остаются недоисследованными.

Функциональный потенциал многоточия, как и других знаков препинания, казалось бы, должен быть одинаков в разных жанрово-родовых формах. Однако один и тот же элемент, находясь в разных системах, может обретать, кроме основной семантики, дополнительные смысловые обертоны. Многоточие — знак п о п р е - и м у щ е с т в у а в т о р с к и й, степень его кодификации ниже, чем у других знаков. Поэтому многоточие можно рассматривать и сквозь призму авторского идиостиля. А. Блок справедливо писал: «Душевный строй истинного поэта выражается всем, вплоть до знаков препинания»¹⁷. Важно выявить авторские предпочтения в

употреблении того или иного пунктуационного знака. На наш взгляд, определенные эвристические возможности открываются при анализе многоточия в диахронии, что позволяет увидеть характер изменения его семантики и прагматики. Поэтому мы обратимся как к классическим лирическим, эпическим и драматическим произведениям, так и к современным. Естественно, что авторы будут различаться не только по своему художественному уровню, но и по стилю, жанру, «душевному строю» и т. д. Нас в данном случае интересует прежде всего динамика интонационно-смыслового репертуара, который транслирует многоточие.

Обратимся вначале к классическому наследию и проанализируем функции многоточия в стихотворении А. С. Пушкина «...Вновь я посетил» (1836). Оно употреблено здесь трижды: один раз в самом его начале и дважды — в середине. Особое внимание привлекает начальная сильная текстовая позиция стихотворения:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных¹⁸

Как уже говорилось, многоточие, в отличие от других знаков препинания, может занимать любую позицию, однако более привычной является ситуация, когда многоточие завершает фразу или текст, а не начинает их, как у Пушкина. Показательно в данном случае дополнительное изобразительно-выразительное средство, акцентирующее значимость многоточия, — это форма первого стиха. Он представлен в форме второго полустихия, следующего за цезурой. Пушкин сразу дает два визуальных сигнала жанра «отрывка». В этом смысле «...Вновь я посетил» перекликается со стихотворением «Осень» (1833), принадлежность которого к жанру «отрывка» манифестируется самим автором. Таким образом, с точки зрения употребления многоточия эти тексты оказываются в отношении «обратной пропорциональности», зеркальности начала и конца. Последняя, двенадцатая, октава «Осени» завершается полустихием и рядами отточий:

Громада двинулась и рассекает волны.

XII

Плывет. Куда ж нам плыть?...

.....
.....

Круговорот времени и неостановимость жизни — такова онтологическая проблема обоих стихотворений. Одним из важных знаков, структурирующих текст философских произведений, становится в одном случае начальное, в другом — завершающее многоточие.

Второе употребление многоточия в пушкинском стихотворении 1836 г. связано с другой имплицатурой.

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сиживал недвижим — и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...
Меж нив золотых и пажитей зеленых
Оно синяя стелется широко;
Через его неведомые воды
Плывет рыбак и тянет за собой
Убогий невод. По берегам отлогим
Рассеяны деревни — там за ними
Скривилась мельница, насилиу крылья
Ворочая при ветре...
На границе

Будь перед нами не лирический, а драматический текст, на месте второго многоточия, оканчивающего стих (*Иные берега, иные волны*), была бы вполне уместна авторская ремарка — «пауза». Многоточие может выполнять функции как ретардации, так и ускорения. В данном случае это, безусловно, знак замедления темпа чтения и даже временной приостановки его. На лексическом уровне смысловую поддержку ретардации оказывает выражение *сиживал недвижим, вспоминая*, передающее неоднократно

ситуации, а также внешней статичности лирического субъекта при одновременном внутреннем его напряжении и динамичности. Пушкин с помощью многоточия программирует темп чтения стихотворения, а также указывает вектор для читательских ассоциаций. Многоточие становится аллюзивным знаком, с помощью которого достигается объединение лирического субъекта и читателя. Точнее, возвышение читателя до автора. Пресуппозиция связана с их знанием о ссыльных годах поэта и того, что было в этот период времени.

Третье употребление многоточия в стихотворении представляет еще одно виртуозное использование Пушкиным анализируемого знака. В данном случае семантический и символический потенциал многоточия проявляет и поддерживает слово, начинающее новую смысловую часть — *На границе*. Многоточие ограничивает текст, сосредоточенный на передаче плана прошлого, от текста, главным содержанием которого является будущее. Концентрированным выражением темы будущего является мотив памяти потомков. Последним логически ударным словом в стихотворении оказывается *вспоминает*.

Одна из принципиальных особенностей функционирования многоточия в классических лирических произведениях связана с нотацией устной речи, ее переводом в речь письменную и обратно — из письменной в устную форму. В анализируемом стихотворении за каждым употреблением многоточия стоит определенная интонация. В свое время Л. В. Щерба в «Опытах лингвистического толкования стихотворений», разбирая «Воспоминание» Пушкина, выступал против употребления двоеточия после шестого стиха. Показательна аргументация ученого, предлагавшего интонационно передать это двоеточие: «Сомневающиеся пусть попробуют его прочесть (ведь каждый знак имеет определенное фонетическое значение), и они убедятся в абсолютной фальши этого бумажного двоеточия»¹⁹. Сказанное справедливо именно для классической литературы, и в первую очередь для лирики, рассчитанной на чтение вслух. Экскламационная функция знаков препинания, связанная

с их ориентированностью на произношение текста, постепенно понижается, и в авангардной литературе происходит «в е л и к о е о н е м е н и е». Хотя и здесь, конечно, можно найти примеры противоположного характера. Самый яркий из них — «говорной», «трибунный» стих Маяковского. Не только двоеточие, но и другие знаки препинания все больше оказываются «бумажными». Текст переводится на немой регистр восприятия, и это открывает перед пунктуационными знаками новые смысловые возможности.

В качестве примера современного использования многоточия в лирике приведем стихотворение Генриха Сапгира:

ВОЙНА БУДУЩЕГО

Взрыв!..
...
.....	...
.....	...
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
...	Жив!?! ²⁰

Поиск нового стихотворного языка и новых выразительных средств обусловил окказиональную пунктуацию в тексте. Вначале проанализируем композицию этого произведения. Несмотря на его предельную лапидарность, в нем можно выделить четыре части: заглавие, начальное «слово-фразу», пустотный текст, переданный с помощью отточий и многоточий, и завершающее «слово-фразу». Адекватное понимание данного стихотворения возможно только при визуальном его восприятии. Ср. с «видеомами» Андрея Вознесенского, визуальной поэзией Дмитрия Александровича Пригова и др.

Заглавие стихотворения Г. Сапгира задает читателю два вектора для ассоциаций. Ассоциативный потенциал слова «война» связан с деструктивным, разрушительным и гибельным началом. Следующее затем слово («будущего») определяет темпоральную структуру художественного мира стихотворения, установку на креативное, свободное воображение автора, вольного представить свою картину будущей войны.

Первая часть стихотворения выражена экспрессивом, в котором концентрированно выражена суть войны — *Взрыв!..* Создается образ мира, сведенный к тотальному разрушению. Девербатив передает сему действия, динамики. Антитетичная статика, «картинность» этой части создается синтаксическими средствами, с помощью формы назывного предложения. Задав с помощью заглавия и начальной фразы основные параметры ассоциативного поля, автор далее предоставляет свободу читательскому воображению с помощью графических и пунктуационных знаков. Начальный стих «Взрыв!..» заканчивается контаминированным знаком — восклицательным и многоточием, второй компонент оказывается продолжением первого и потому выполняет по преимуществу функцию эмоционально-экспрессивную, усилительную. Во втором стихе, состоящем из одного знака, многоточие фактически становится, так сказать, «нулевым эвфемизмом», замещающим вербальное описание страшной картины, наступившей после тотального взрыва. Экспликацией скрытого смысла стихотворения «Война будущего» можно признать заглавие поэмы Игоря Холина, друга и учителя Генриха Сапгира, — «Умер земной шар». Кроме того, многоточие выполняет изобразительную и эллиптическую функции. Нулевая лексическая форма не означает семантической пустоты. Наоборот, с ее помощью рождается целый веер потенциальных читательских ассоциаций. То, что должно последовать после тотального взрыва, слишком страшно, поэтому автор, говоря словами М. М. Бахтина, «облекается в молчание» и предоставляет право читателю самому домысливать картину. Многоточие становится знаком апелляции автора к творческой активности реципиента.

Стихи с третьего по одиннадцатый состоят из отточий. В отличие от многоточия, отточие не является пунктуационным знаком. Вспомним ряды отточий в «пропущенных» строфах «Евгения Онегина» (например, строфы XIII—XIV первой главы романа). Отточия связаны с функцией потенцирования текста, придания ему условно-сослагательной модальности, перенесения центра тяжести с объективного начала на субъективное. Отточия должны спровоцировать возможные читательские ассоциации. Они передают визуальную репрезентацию семантической структуры стихотворения. Заместительная функция отточий проявляется в двенадцатом стихе Сапгира, который состоит уже из многоточия, тем самым как бы завершая тот условный «текстовый» фрагмент, который представляли ряды отточий. Тринадцатый стих — отточия, а следующие за ним четырнадцатый, пятнадцатый и шестнадцатый стихи снова замещены многоточиями.

Завершается стихотворение экспрессивом *Жив!?!* с окказиональной пунктограммой. Важна очередность составляющих ее знаков: вопросительный знак поставлен в окружении восклицательных. Фактически в этом стихе слиты воедино три высказывания с разными интонациями. Первый знак передает эмоцию радости. Второй знак передает чувство удивления, отсылая к форме риторического вопроса, обращенного лирическим субъектом к себе самому. Тем самым создается образ единственного выжившего после тотального взрыва. Третий знак, избыточный с точки зрения пунктуационной нормы, объединяет и усиливает семантику предыдущих двух знаков.

Важнейшей скрепой, не дающей стихотворению распасться на части, является рифма *Взрыв – Жив*.

Массимо Маурицио, современный итальянский исследователь, пишет о произведениях вроде «Войны будущего»:

Отсутствие текста при наличии графических знаков — прием, активно используемый Г. Сапгиром, близким другом Холина, оказавшим на него немалое влияние. Мы назвали этот прием «полупустотным текстом» вслед за общепринятым в литературоведении понятием «пу-

стотного» произведения. Полупустотный текст — переходная форма к нулевой композиции (пустотному тексту). В нем фигурирует словесная структура, но она сопровождается в большей или меньшей степени визуальными или пустотными (нулевыми) элементами. Подобный писательский метод сам по себе свидетельствует о невозможности полного, исчерпывающего высказывания обычными средствами и является новым подходом к литературе. В этом смысле в полупустотном тексте можно усмотреть метапоэтический дискурс²¹.

В этом интересном и глубоком наблюдении вызывает возражение лишь трактовка «пустотных элементов». Будучи включенными в семантическую структуру стихотворения, они неизбежно наполняются определенным смыслом. Другое дело, что степень этой определенности принципиально иная, чем в случае, если бы вместо визуальных репрезентантов текста он был дан непосредственно. Компенсатором «полупустотности» стихотворения оказывается тщательно прописанный его «пунктуационный сценарий» (выражение Л. М. Кольцовой)²². Инкорпорированный в лексическую структуру, он превращает значение «пустотных элементов», кажущееся нулевым, в значение вероятностное, возникающее на основе ассоциаций. «Пунктуационный сценарий» создает эффект метапоэтической структуры, «текста в тексте», которые выражены по-разному: один текст создается традиционными лексико-грамматическими средствами, а другой — невербальными средствами графики и пунктуации. Один текст оказывается реальным, а другой (вписанный в него) гипотетическим.

В прозаическом тексте, как и в стихотворном, многоточие за историю своего существования также изменило свой функциональный потенциал. В раннем юмористическом рассказе А. П. Чехова «Забыл!» (1882) насчитывается более ста тридцати употреблений многоточия на текстовом пространстве в четыре страницы.

Сюжет рассказа незамысловат: «Когда-то ловкий поручик, танцор и волокита, а ныне толстенький, коротенький и уже дважды разбитый параличом помещик Иван Прохорыч Гауптвахтов, утом-

ленный и замученный жениными покупками, зашел в музыкальный магазин купить нот»²³. Все содержание произведения — это описание попыток героя вспомнить, какое же произведение заказала ему дочь. В конце концов выясняется, что это ноты второй рапсодии Ф. Листа.

Многоточия употреблены в речи действующих лиц (Гауптвахтова и приказчика) и в речи безличного повествователя.

Прежде всего стоит отметить, что многоточие — одна из ярких красок, с помощью которой создается речевой портрет персонажа.

— Что прикажете-с?

— Позвольте мне-с... Жарко! Климат такой, что ничего не делаешь! Позвольте мне-е... Мм... Позвольте... Забыл!!

Антону Чехову во время написания этого рассказа двадцать два года, он студент медицинского факультета. Речь своего героя будущий врач строит с учетом собранного и представленного читателю анамнеза: соматических особенностей (*толстенький, коротенький*); перенесенных заболеваний (*дважды разбитый параличом* — иначе говоря, перенесший инсульт); физического состояния пациента на момент его осмотра (*утомленный и замученный*). Речь героя, обусловленная его физическим и эмоциональным состоянием, должна производить впечатление замедленной, с остановками, запинками, незавершенной в смысловом отношении. Показательна вариация инициальной реплики героя: *Позвольте мне-с...*, и затем: *Позвольте мне-е... Мм... Позвольте...* Первый раз герой соблюдает вежливость, используя в своей речи словоерс. Во втором случае эта частица заменяется на знак эмфазы (графически переданное удлинение конечного гласного), которая характеризует состояние героя. Третье употребление реплики-инициала отграничено от второго употребления паузой хезитации: *Мм...* Добавочное изобразительно-выразительное значение этой паузы — имитация спонтанной речи героя. Третье употребление редуцировано до одного слова *Позвольте...* Таким образом, первый блок речи героя задает модель употребления многоточия героя на всем последующем текстовом

пространстве. Суть этой модели связана с операциями варьирования и редуцирования. Троекратный повтор не только фольклорная традиция, но и комедийная, цирковая. Ср. в «Горе от ума»: «Упал вдурогорядь — смех сильнее».

С образом немца-приказчика связана другая проблема — «заражения» человека чужой речевой манерой. Первый раз герой твердо говорит клиенту: *Припомните-с!* Во второй раз интонация приказчика меняется: *Припомните-с...* Смена одной пунктограммы на другую свидетельствует о подспудно назревающих изменениях в речи персонажа. Через какое-то время немец-приказчик, переключившийся на волну собеседника, как будто бы забывает не только о своей нормальной приказчиной речи, но и о грамматике русской речи вообще. Ему не хватает самых простых слов: *Сnoйте... oder... oder... или посвистайте!..* Многоточия передают здесь речь почти что заикающуюся. Интересно, что «заражение» чужой речевой манерой происходит в обоих направлениях — как от Гауптвахтова к приказчику, так и наоборот. В поисках общей апперцептивной базы, которая бы помогла разрешить проблему идентификации искомым нот, Гауптвахтов переходит на псевдонемецкую речь, переданную кириллицей:

После обеда спрашиваю я у одного господина, тоже немчуры, как сказать по-немецки «Покорнейше вас благодарю за хлеб, за соль»? А он мне и говорит... и говорит... Позвольте-с... И говорит: «Их либе дих фон ганцен герцен!»

Многоточие в речевой зоне безличного повествователя рассказа функционально отличается от многоточия в речи героев. Объяснение этому — в эстетической природе безличного повествователя. Он не персонаж, а субъект сознания и субъект речи, точнее, «голос» (по М. М. Бахтину). В рассказе он передает размышления Гауптвахтова, рисующего мысленно картину своего приезда к семейству:

Задумался он о том, как приедет он домой, как выскочат к нему навстречу жена, дочь, детишки... Жена осмолит покупки, ругнет его, назовет каким-нибудь животным, ослом или быком...

Все последующие фразы повествователя оканчиваются тоже многоточием. С точки зрения формально-грамматической здесь речевая зона повествователя, но эмоционально-экспрессивный строй речи, безусловно, связан с персонажем. Многоточие способствует конвергенции в плане нарративности — повествователя, героя и причастного к их сознаниям читателя, а в речевом аспекте — просодики устной речи с нотацией письменной речи. Форма несобственно-прямой речи позволяет выдержать интонационное единство юмористического рассказа, а также способствует компрессии текста. Не последнюю роль в этом играет многоточие, которое становится знаком фабульного эллипсиса.

Завершается рассказ тем, что искомые ноты определены — меняется и речевая манера героя. Он становится полноценным покупателем с нормальной речью, восстанавливает свою речевую норму и приказчик-немец. На его вопрос о том, какую версию рапсодии Листа хочет клиент, Гауптвахтов, прошедший процесс «речевой реинкарнации», правильно и без запинок отвечает:

Какую-нибудь! Лишь бы номер второй, Лист! Бедовый этот Лист! То-то-ти-то... Ха-ха-ха! Насилу вспомнил! Точно так!

Последнее употребление многоточия после имитативного напевания начала рапсодии Листа звучит как музыкальный победный финал рассказа.

Продолжая разговор о жанре отрывка, обратимся к его современному изводу в прозе. Линор Горалик создала цикл миниатюр, который называется «Говорит». Это стилизация отрывков из якобы необработанных телефонных разговоров, точнее, имитация отрывка из монолога одного из собеседников. Все тексты начинаются с многоточия, создавая эффект внезапного подключения читателя-слушателя к чужому разговору. Приведем пример одной из миниатюр:

...И по два часа пытается со мной разговаривать. А у меня нет сил на него, *ну нет*. А он просто тянет разговор, *ну, понятно*. И так *каждый вечер, каждый вечер* он звонит, а мне *ну не о чем*

с ним говорить, а ему *ну прямо* необходимо, *понимаешь?* И я как-то понимаю, *да*, но сил *же* нет... И вот он вчера звонит и говорит: «Ну ты как?» *А я такая* никакая, спать хочу, и говорю ему: «Болею, хочу пойти лечь». *А он* спрашивает: «Что у тебя болит?» Я говорю просто так: «Да все». И тут он говорит: «Ну хочешь, я подую везде?» И тут меня как повело...²⁴

Инициальное и финальное многоточия в данном тексте связаны с разными субъектными сферами. В первом случае за многоточием стоит автор, подающий читателю визуальный сигнал отрывка. Дополнительным средством апелляции к этому жанру является грамматическая и смысловая неполнота первой фразы, которая вообще не требует восстановления и оказывается необходимой и достаточной. Завершающее произведение многоточие связано уже не столько с авторским сознанием, сколько с сознанием героини, и передает ее субъективное состояние неопределенности, смутности чувств, нежелания договаривать все до конца. Кроме того, многоточие здесь еще и знак временной протяженности разговора героини со своей собеседницей. Если героиня по два часа способна выслушивать «попытки разговора» с героем, то, по логике вещей, и представленный разговор выходит далеко за рамки фрагмента. Таким образом, конечное многоточие выполняет функции эмоционально-экспрессивную и эллиптическую. Многоточие внутри текста отмечает точку перехода от одного временного плана (всегда, как обычно) к другому (однажды).

В отличие от произведений Линор Горалик, про миниатюры Генриха Сапгира нельзя сказать, что они написаны в жанре отрывка или фрагмента, хотя редукция текста достигает здесь едва ли не крайних форм. Скорее, это философские притчи, в которых автор не только ставит какие-то онтологические проблемы, но одновременно испытывает пределы компрессии текста. Когда-то подобные литературные опыты предпринимал С. Д. Кржижановский, определяя свои жанрово-редукционистские опыты с помощью окказионализма — «нувелета». Г. Сапгир не пытается изобрести для своих произведений какое-то новое определение, предпочитая

выражение «очень коротенькие рассказы». Проанализируем один такой рассказ — «Имена»:

...подходя к родильному дому: «...император Адриан. Софья умерла на могиле своих дочерей с горя... Нет, не хочу, чтобы дочку мою обезглавили... все равно плохая примета».

— Ну, и как же, Наталья Андреевна?

— Иногда называет меня Верой, иногда Надеждой, чаще всего — Любой, Любовью. И глаза такие виноватые. Да я привыкла, отец все же²⁵.

Рассказ-миниатюра представляет собой диалог с пропущенными звеньями, отмеченными многоточием. Семантическая плотность такого текста максимальна. Пресуппозиция рассказа связана с историей христианских святых Веры, Надежды, Любви и матери их Софьи. Известно, что они жили в Риме в царствование императора Адриана (117—138) и пострадали за свою веру. В функции текстовой инициали выступает фрагмент завершающей ремарки повествователя, маркирующей время и место событий — родильный дом когда-то в прошлом. Правда, какое-то время остается непонятным, кто говорит, *подходя к родильному дому*. Ответ отыскивается лишь при дочитывании миниатюры до конца. Это главный герой, который определяется лишь в финале произведения. В минимальном текстовом объеме, стихотворном или прозаическом, особую значимость приобретают просодические элементы. Слово *отец* выделено не только логическим ударением, но и с помощью усилительной частицы: *отец все же*.

Одно из условий адекватного понимания миниатюр Г. Сапгира — их повторное реверсивное чтение. Оно отличается от чтения первичного, которое является последовательным, сукцессивным процессом. Реверсивное чтение избирательно и допускает перечтение текста в произвольном порядке лишь тех звеньев повествовательной цепи, которые были неясны реципиенту при первичном чтении. Места наиболее вероятного возвращения читательского взгляда как раз и маркируют многоточия в первой части произведения.

При реверсивном (возвратном) чтении становится ясно, что миниатюра состоит из двух разговоров, разделенных довольно значительным временным промежутком. В первой части отец героини, которую зовут *Наталья Андреевна*, является еще молодым, у него родилась дочка, и он аргументирует в споре с каким-то собеседником свой отказ дать новорожденной имя одной из христианских священныхмучениц. При этом то, что было когда-то в прошлом, передается как бы сквозь дымку, когда забылись многие детали и подробности разговора. Эту изобразительную функцию также призваны передать многоточия.

Второй разговор происходит уже в другое время. От ретроспекции автор переходит к интроспекции. Дочка выросла и стала Натальей Андреевной, отец постарел и, видимо, ослабел рассудком. Вопрос собеседника героини носит самый общий характер (*Ну, и как же, Наталья Андреевна?*), и только сама ситуация разговора, общий контекст и полученный ответ проясняют его смысловую направленность. Очевидно, что по прошествии времени отец, называющий свою взрослую дочь отвергнутыми когда-то именами христианских святых, чувствует свою вину за то, что жизнь его дочери сложилась не так, как хотелось бы. Ведь имя — это судьба человека. Акцентирование имени (в том числе и с помощью повтора-варьирования) — *Любой, Любовью* — имплицитно, косвенно передает чувство отца к дочери. Таким образом, имплицитный смысл миниатюры Генриха Сапгира — предельно сжатая и редуцированная притча о несчастливой жизни двух людей — отца и дочери.

Многоточие в пьесах в подавляющем большинстве случаев сопровождает речь героев и очень редко проникает в текст авторских ремарок. Если посмотреть на эту проблему в диахроническом аспекте, то легко заметить постепенно нарастающую экспансию многоточия в речь персонажей. Для наглядности приведем небольшие статистические данные. Для сравнения возьмем «Грозу» и «Бесприданницу» А. Н. Островского и «Три сестры» А. П. Чехова. В речи Катерины Кабановой многоточие встречается 39 раз на протяжении пьесы, в речи Ларисы — 48 раз, тогда как в речи чеховских

героинь этот показатель оказывается намного выше: в речи Ольги 67 употреблений многоточия, Ирины — 64, а Маши — 82, т. е. в сумме превышает двести употреблений. Если же посчитать все многоточия, то их число приблизится к тысяче. Однако гораздо важнее констатации увеличения количества употреблений знака раскрыть его смысловое и символическое наполнение в текстах драматургии.

Разберем фрагмент из «Грозы». Это монолог Катерины, завершающий второе действие. Героиня получила ключ от Варвары и, держа его в руках, размышляет о своей судьбе:

Он руки-то жжет, точно уголь. (*Подумав.*) Вот так-то и гибнет наша сестра-то. <...> Долго ли в беду попасть! А там и плачься всю жизнь, мучайся; неволя-то еще горчее покажется. (*Молчание.*) А горька неволя, ох, как горька!

Кабы не свекровь!.. Сокрушила она меня... от нее мне и дом-то опостылел; стены-то даже противны. (*Задумчиво смотрит на ключ.*)²⁶

Повышенный эмоциональный настрой героини передают многочисленные восклицательные знаки. Ремарки, связанные с паузами в речи героини, следуют после точки. Многоточия же связаны с экскламационной функцией и являются заместителями возможных ремарок. На их месте вполне можно представить замечания вроде таких, как «с болью». Нарастание чувства героини и отражающая их фраза *Сокрушила она меня* могла бы сопровождаться ремаркой «с горечью». Итак, одна из особенностей нотации речи героя в пьесах А. Н. Островского заключается в эквивалентности многоточия и авторской ремарки.

Еще одна заметная особенность идиостилевого употребления многоточия А. Н. Островским заключается в неравномерности употребления писателем этого знака. В кульминационных монологах героинь число употреблений резко возрастает. Реплики Катерины в этом случае завершаются многоточием 16 раз, а Ларисы — 18 раз. Это свидетельство эмоциональной напряженности речи героини.

Если искать ближайших «родственников» многоточия среди пунктуационных знаков, то им, вероятно, следует признать тире. Интересное свидетельство сохранилось в мемуарах Л. Я. Гинзбург: «Л. В. Щерба рассказал, что Бодуэн де Куртенэ вычеркивал в работах своих учеников тире, которое он называл “дамским знаком”. Вслед за Бодуэном Щерба полагает, что тире, равно как подчеркивания (в печати курсив), попали в литературу из эмоциональных форм: письма, дневника. <...> Корн. Ив. Чуковский дал мне как-то менее уничижительное толкование этому пристрастию [ставить тире]: “Тире — знак нервный, знак девятнадцатого века. Невозможно вообразить прозу восемнадцатого века, изобилующую тире”»²⁷. Нервность речи героинь А. Н. Островского адекватно передается «нервными знаками» — тире и многоточием. Дополнительным средством усиления эмоциональности служит контаминирование многоточия с восклицательным знаком.

По сравнению с А. Н. Островским А. П. Чехов безмерно расширил функциональный потенциал многоточия. Причина этого расширения заключается в природе чеховских пьес, особенно последних. Здесь уместно вспомнить формулировку Иннокентия Анненского, который назвал «Три сестры» «драмой настроения», что позволило ему сблизить эту пьесу с лирическим произведением: «Лирик, а не драматург смотрит на нас из-за последней группы трех сестер. Точно чья-то душа стоит перед загадкой... Перед Москвой...»²⁸ Показательно, что в критическом эссе Анненский использует многоточие не только от себя, но и как бы стилизуя чеховскую манеру. Пунктограмма суммарно-символически передает эмоциональную суть чеховской драмы.

В современной экспериментальной драматургии функционально многоточие становится у н и в е р с а л ь н ы м з н а к о м, который транслирует самые разные эмоциональные оттенки. Приведем целиком текст миниатюры современного автора Алексея Николаенко «Вернисаж — 2»:

Действующие лица: Ц е н и т е л ь , Х у д о ж н и к

Большая темная зала. Вспыхивает свет.

На пороге стоят Ц е н и т е л ь и Х у д о ж н и к.

Х у д о ж н и к (*немного волнуясь*). Вот... это моя самая последняя экспозиция...

Ц е н и т е л ь (*недобро сощурив глаз, смотрит на стену с картинами*). Хм-м...

Х у д о ж н и к (*вздрагивает*). Что такое?

Ц е н и т е л ь (*медленно идет вдоль стены с картинами*). Ммм... Да-а... А вот тут можно было бы и погуще положить...

Х у д о ж н и к (*испуганно*). Где?

Ц е н и т е л ь (*неопределенно тычет куда-то*). Да вон там... И там вон тоже...

Х у д о ж н и к (*нервно глотает*). Ну, а в общем-то? В общем-то как?

Ц е н и т е л ь (*чешет затылок*). Да в общем-то, может, и ничего... Хотя... Знаешь, я лучше бы сделал. Местами просто никуда не годится.

Х у д о ж н и к (*опускает голову*). Я понимаю, конечно...

Ц е н и т е л ь (*усмехается*). Понимаешь! А если понимаешь, так чего ж не сделал как надо?

Х у д о ж н и к (*понуру*). Ну... Кто ж знает, как надо... И потом, в классических традициях я не так уж силен...

Ц е н и т е л ь (*машет рукой*). «Не силен»! Простых вещей сделать не можешь! Вот смотри, что это? (*тычет куда-то в стену рядом с небольшой картиной*).

Х у д о ж н и к (*близоруко щурясь, наклоняется вслед за пальцем*). Где? (*Удивленно распрямляется*). Так это ж... трещинка в стенке...

Ц е н и т е л ь (*грозно*). Вот именно! Трещина! А нормально забелить никак нельзя было?

Х у д о ж н и к (*растерянно*). Так это... так я...

Ц е н и т е л ь (*переходит к следующей, самой большой картине*). А это что?! Кто ж так делает?

Х у д о ж н и к (*непонимающе*). Как?...

Ц е н и т е л ь (*презрительно морщась*). Кто так грунтовку кладет!? Стена вся белая, а пятно-то желтое во-он какое! Даже картина не закрывает! Срам!

Х у д о ж н и к (*ошарашенно*). Э-э-э...

Ц е н и т е л ь (*подпрыгивает*). О! А это что? (*Тычет куда-то в угол*). Вообще все разошлось! Да руки оторвать тебе! (*неприязненно смотрит на Художника*).

Х у д о ж н и к (*обалдело*). Понимаете... Это не я стены белил, это так было... И потом... Я вообще-то не стены приглашал вас посмотреть, а полотна...

Ц е н и т е л ь (*смягчается*). Не ты белил? А, ну тогда ладно, тогда прощается. Но хоть как художник ты мог бы проследить? (*снова глядит на самую большую картину*). Нет, тоже ерунда какая-то! Сматри, картинка-то вся зеленая, а рама вокруг в красноту отдаст! Ну?! Куда такое годится? Не-со-че-та-е-мость!

Х у д о ж н и к (*с возвращающимися ехидством*). Вы так полагаете?

Ц е н и т е л ь (*свирипееет*). Что ты меня подь...ваешь? А? Да кто ты такой?! Я маляр в третьем поколении, я у полгорода стены перебелил! Я про что такое дизайн в сто раз лучше тебя все знаю! Художник он... Снимай все к едрене бабушке и не позорься! (*Плюет на пол, поворачивается и уходит*).

Х у д о ж н и к (*глядит ему вслед, потом поднимает стоящий в углу горшок с краской и со всего размаху кидает в стену рядом с дверью. По белой стене медленно и красиво ползет большое темно-коричневое пятно*). Ого! Однако... сочетаемость!

Занавес²⁹

Многоточие в миниатюре А. Николаенко следует прочитывать в паре с инициальными ремарками. В каждом случае многоточие оказывается нагруженным разным эмоционально-экспрессивным смыслом. Диапазон настроений, переживаемых художником, достаточно широк. Ремарка указывает на оттенки настроения героя.

Таким образом, можно констатировать усиление эстетической функции многоточия. Каждый последующий век представляется все более динамичным, эмоционально насыщенным, «нервным». Возросшая эмоциональность и транслируется с помощью многоточия. Некогда периферийный знак в современной литературе действительно превратился в «господина Многоточие».

¹ Кодзасов С. В. Фазовая символика тона // Логический анализ языка : Семантика начала и конца / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2002. С. 310—320.

² Брызгунова Е. А. Ответы на анкету «Об основах теории интонации» // Пробл. фонетики. М., 1993. Вып. 1.

³ Шапиро А. Б. Основы русской пунктуации. М., 1955. С. 211.

⁴ См.: Осипов Б. И. Учителю об истории русского письма. Омск, 1999.

⁵ Греч Н. И. Начальные правила русской грамматики. СПб., 1842.

⁶ Филомафитский Е. О знаках препинания вообще и в особенности для российской словесности // Тр. Общества любителей российской словесности. Ч. 2. М., 1822. С. 72—134.

⁷ Востоков А. Х. Русская грамматика. СПб., 1848.

⁸ Дынник В. Знаки препинания [Электронный ресурс] // Слов. лит. терминов. Т. 1. 1925. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-2692.htm>.

⁹ Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию. М., 1962. С. 238—239.

¹⁰ Пеньковский А. Б., Шварцкопф Б. С. Опыт описания русской пунктуации как функциональной системы // Современ. рус. пунктуация. М., 1979.

¹¹ Вардзелашивили Ж. Что может высказать молчание? Или два предела речи // Вербальные коммуникативные технологии : материалы междунар. науч. конф. Тбилиси, 2008.

¹² Шварцкопф Б. С. Современная русская пунктуация: система и ее функционирование. М., 1988.

¹³ См.: Шапиро А. Б. Основы русской пунктуации. М., 1955. С. 141.

¹⁴ Арутюнова Н. Д. О синтаксических разновидностях прозы : сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. М., 1973. Вып. 73.

¹⁵ См., например: Канафьева А. В. Функции авторской пунктуации в художественном тексте: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01. М., 2000; Сафронова И. П. Эстетические функции пунктуации в поэзии Марины Цветаевой (на материале циклов «Стихи к Блоку» и «Стихи к Пушкину») : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Ижевск, 2004; Хайлова Е. Г. Пунктуация стихотворений И. Ф. Анненского : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. М., 2005 ; Шавлукова Б. Ю. Знаковые качества пунктуации в текстах художественного и научного регистров: «авторская» пунктуация : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Махачкала, 2008.

¹⁶ Кольцова Л. М. Художественный текст через призму авторской пунктуации : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Воронеж, 2007.

¹⁷ Блок А. А. Судьба Аполлона Григорьева // Собр. соч. : в 8 т. Т. 5. М. ; Л., 1962. С. 515.

¹⁸ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 17 т. Т. 3, кн. 1. М., 1995. С. 399—400.

¹⁹ Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 32.

²⁰ Sanjurj G. B. Избранное. М. ; Париж ; Нью-Йорк, 1993. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/sapgirl.html#1>.

²¹ *Маурицио Массимо*. Незавершенность как законченное и окончательное в поэме И. Холина «Умер земной шар» // *Polilog*. 2008. № 1. URL: <http://polylogue.polutona.ru/>.

²² *Кольцова Л. М.* К теории уровневой пунктуации // *Русский язык вчера, сегодня, завтра : материалы Всерос. конф., посвящ. 40-летию каф. рус. яз. и 75-летию со дня рождения И. П. Распопова*. Воронеж, 2000. С. 93—96.

²³ *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений : в 18 т. Т. 1. М., 1983. С. 126—129.

²⁴ *Горалик Линор*. Авторник // *Альманах лит. клуба. Сезон 2003/04 г.* Вып. 1 (13). М. ; Тверь, 2004. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/avtornik13/goralik.html>.

²⁵ *Сапгир Г.* Летящий и спящий [Электронный ресурс] : рассказы в прозе и стихах М., 1997. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/sapgir18/ls-kr-03.html#5>.

²⁶ *Островский А. Н.* Избранные пьесы : в 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 259.

²⁷ *Гинзбург Л. Я.* О старом и новом : статьи и очерки. Л., 1982. С. 357—358.

²⁸ *Анненский Ин.* Книги отражений. М., 1979. С. 87. (Сер. Лит. памятники.)

²⁹ *Николаенко А.* Вернисаж — 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://xvideostudio.narod.ru/texts/vern2.html>.

3.2. Статистическая динамика многоточия: Позавчера... Вчера... Сегодня...

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.16

Когда говорят о незавершенности, незаконченности как концептуальном феномене, хочется найти формальную опору в виде единиц языка, которые могут считаться выразителями этого феномена в художественном произведении. Можно предположить, что на лексическом уровне такими показателями являются слова семантической группы «незавершенное/завершенное». Типичное воплощение завершенности — само слово *конец*, которым авторы иногда завершают свой текст (или в этом им иногда помогают редакторы). С точки зрения синтаксиса символами незавершенности можно считать, например, эллиптические и усеченные предложения, а с точки зрения стилистики — риторические вопросы. На уровне композиции — то, что называется «открытым» концом или финалом.

Однако наиболее формальным и самым очевидным пунктуационным символом незавершенности является многоточие. Напомним, что по правилам русской пунктуации многоточие ставится «при незаконченности высказывания, недоговоренности, указании на возможность продолжения перечисления в конце предложения»¹. Кроме того, «внутри предложения многоточие ставится в следующих случаях (обычно в художественных текстах): а) для передачи прерывистого характера речи...; б) для передачи затрудненности речи... Многоточие внутри предложения может указывать на несовместимость значений слов, на необычность, алогичность их сочетания»². Несмотря на такую функциональную разноплановость, многоточие стало ярким показателем незавершенности смысла, риторической ситуации молчания или особого эмоционального и интеллектуального состояния персонажа. При этом функции многоточия в тексте, в особенности художественном, оказались по сравнению с употреблением других знаков наименее изученными³.

В Интернете ходит бродячая цитата: «Большое число... многоточий в тексте должно символизировать... тонкую душевную организацию автора... оставлять впечатление... недосказанности... и давать читателю пищу для ума... Либо же выражать отчаяние... неуверенность... и обреченность... Или... начальные стадии... шизофрении...» Отбросив клинические формы использования знаков препинания, мы действительно можем предположить, что склонность к использованию многоточий или, наоборот, к отказу от них свидетельствует об особенностях авторской манеры письма, личности автора и даже литературного течения или периода. Базу для аргументированной проверки этих суждений может предоставить сопоставительный количественный анализ текстов разных авторов.

Количественные методы применяются в филологии для структурирования индивидуальных языковых особенностей текста и стиля автора. С одной стороны, активно развивается лингвостатистическая атрибуция, которая работает в применении к анализу анонимных и псевдонимных текстов. С другой

стороны, существует большое количество филологических работ, задача которых — выстроить на основании количественных характеристик черты текста, стиля автора, литературного направления, произведений одного периода. Такие исследователи, как В. Г. Адмони, В. С. Баевский, М. Л. Гаспаров, А. П. Журавлев, Ю. Н. Караулов, А. Н. Колмогоров, А. Я. Шайкевич, J. F. Burgows, T. N. Corns, D. L. Hoover и др., при помощи количественных методов изучали звукобуквенные ассоциации, модели стихотворного ритма и рифмы, тематическую структуру текстов, изменение индивидуального стиля во времени и даже структуру литературной ситуации⁴. Использование элементов статистического анализа подчиняется в таких случаях основной филологической задаче. В нашем случае такой задачей можно считать интерпретацию частоты употребления многоточия авторами, которые работали в разные времена и предпочитали разные литературные формы.

Начальные рабочие предположения состоят в следующем. Вероятно, в относительном количестве многоточий, использованных в тексте отражаются:

1) особенности временного/литературного периода, х р о н о л о г и ч е с к а я (и с т о р и к о - л и т е р а т у р н а я) г и п о т е з а;

2) особенности рода литературы: вероятно, прозаики и поэты* отличаются количеством многоточий на единицу текста — «р о д о в а я » г и п о т е з а;

3) особенности пола автора — г е н д е р н а я г и п о т е з а.

Кроме того, заведомо понятно, что количество многоточий у разных авторов неодинаково. Повышенное количество многоточий может говорить, например, о многозначительности, интеллектуализме автора или, наоборот, его «нервности», повышенной эмоциональности, тонкости душевной организации (4-я гипотеза, и н д и в и д у а л ь н о - с т и л е в а я). Этот «знак гораздо более свободный, индивидуальный, чем многие другие <...> многото-

* Драматургия в данном исследовании не рассматривалась.

чие — излюбленный знак свободно пишущего русского человека⁵. Если это действительно так, то разные факты могут свидетельствовать в этом смысле о сходстве писателей и поэтов или, наоборот, о значимых различиях между ними.

Для общей репрезентативности проверка этих гипотез нуждается в объемном материале. Большие возможности для лингвостатистических исследований дают сегодня современные корпуса текстов. Например, в Национальном корпусе русского языка (www.ruscorpora.ru) есть возможность поиска по так называемым «дополнительным» признакам. В частности, в виде условия можно задать положение слова перед знаком препинания или после него, вычислив, таким образом, и количество самих пунктуационных знаков в тексте. Однако среди перечисленных семи знаков препинания многоточия, к сожалению, нет. Причина, вероятно, состоит в том, что многоточие в тексте формализовать сложнее, чем другие знаки. Национальный корпус сегодня самое большое и многофункциональное собрание размеченных русских текстов. По статистике на конец 2012 г. он содержит 364,8 млн словоупотреблений, причем в основной части корпуса 92 млн приходится на долю художественных текстов; кроме того, 6,7 млн слов составляет поэтическое собрание. Однако мы выяснили, что использовать ресурсы корпуса для реализации нашей идеи невозможно.

В итоге материал был собран из разных источников — в первую очередь интернет-библиотек. На предмет количества многоточий в текстах исследовано творчество 65 известных русских авторов, два из них (А. Пушкин и М. Лермонтов) отдельно фигурируют и в прозаическом, и в поэтическом списках (45 и 22 автора соответственно). К поэтическим текстам при подсчете были отнесены и стихотворения, и крупные формы. Хронологически тексты достаточно трудно расположить правильно в силу различных причин, поэтому удобнее в качестве признака сортировки задать дату рождения автора. По году рождения прозаики и поэты достаточно равномерно распределяются от 1-й половины XIX в. до наших дней. В материале представлена проза от А. Пушкина (р. 1799) до В. Пелевина (р. 1962) и поэзия

от А. Пушкина до И. Бродского (р. 1940), что метафорически отражено в заголовке нашего подраздела: «Позавчера... Вчера... Сегодня...».

Необходимо обсудить чисто технические особенности выборки и подсчета многоточий. Во-первых, из текстов были удалены отточия*, также состоящие из множества точек. В общей статистике они не фигурируют. Еще одна проблема состоит в том, что в электронных документах многоточие может быть представлено или тремя точками, или одним специальным знаком многоточия. Эти случаи суммировались. Наконец, в предложении могут сочетаться вопросительный знак и многоточие, восклицательный знак и многоточие⁶. При этом формально многоточие превращается в две точки после соответствующего знака. Такие сочетания подсчитаны отдельно и включены в общее количество.

Приведем вначале общие статистические сведения. В избранных нами для исследования текстах суммарно 22,67 млн слов, из них примерно 21,23 и 1,44 млн составляют прозаические и поэтические тексты. В корпусе зафиксировано всего 239 194 случая употребления многоточия. Статистические данные в нашем случае удобно привязать к объему в 1 тысячу слов** текста. Это примерно 3 страницы убористо набранной прозы или 5 страниц текста в формате А4 (шрифт Times, 14-й кегль, полуторный интервал). В применении к поэзии это количество слов труднее соотнести со страницами, потому что в поэтическом сборнике стихотворение часто располагается на странице целиком или занимает несколько страниц.

* Отточие — ряд точек, означающих пропуск или заполняющих пробел в тексте.

** Мы намеренно приводим статистику употребления многоточий на количество слов, а не знаков в тексте. В первую очередь это связано с содержательным, а не чисто формальным характером использования многоточия, а также отмеченным ранее символьным разнообразием его представления в графике. По данным текстового редактора MS Word, в приводимом количестве слов не учитываются составные наименования, идиомы и любые «неоднословные целостности». Несмотря на этот недостаток, использование данных вполне корректно в плане сопоставления творчества разных авторов.

Можно пояснить объем в одну тысячу слов таким образом: в стихотворении Пушкина «Памятник» 125 слов; таким образом, тысяча слов — это 8 стихов такого объема.

Сколько всего обычно используется многоточий на единицу текста? Анализ показывает, что на 1 тысячу слов количество многоточий у разных авторов в среднем колеблется от 0,9 до 38. В среднем по корпусу многоточие используется 10,6 раз на тысячу слов, и даже если автор на одной странице использовал многоточие 50 раз, то в пределах его творчества в целом этот параметр будет естественным образом выравниваться (см. таблицу). В таблице представлено количество слов в текстах, количество «чистых» многоточий и сочетаний многоточия с вопросительным и восклицательным знаком, общая сумма многоточий в текстах, количество многоточий на 1 тысячу слов и, наконец, количество сочетаний многоточия с вопросительным и восклицательным знаком на 1 тысячу слов текста. Отдельно приведена статистика использования многоточия в прозе и поэзии, а также в текстах, написанных женщинами и мужчинами.

*Общая статистика использования многоточий
в избранных текстах*

Жанры Авторство	Кол-во слов в текстах	Абсолютное кол-во многоточий				Относительное кол-во многоточий	
		...	?..	!..	Всего	Всех на 1000 слов	?.. и !.. на 1000 слов
Проза	21231397	202534	6891	13666	223091	10,9	1,4
Поэзия	1441879	13310	746	2123	16179	10,5	1,6
<i>Всего</i>	<i>22673276</i>	<i>215844</i>	<i>7637</i>	<i>15789</i>	<i>239270</i>	<i>10,6</i>	<i>1,5</i>
Авторы- мужчины	2784091	47308	748	1145	49201	17,7	0,7
Авторы- женщины	19889185	168536	6889	14644	190069	9,6	1,1

Проведенный анализ иллюстрируют также две диаграммы (рис. 1, 2). На первой (рис. 1) диаграмме статистика употребления многоточия представлена хронологически (данные упорядочены исходя из года рождения автора), причем отдельно рассмотрены авторы прозаических и поэтических произведений. На второй диаграмме (рис. 2) эти же данные упорядочены по убыванию количества многоточий на объем текста, и все авторы здесь составляют один общий ряд, независимо от времени и литературных форм.

Теперь рассмотрим полученные статистические данные в соответствии с выдвинутыми гипотезами.

• **Г и п о т е з а 1** (хронологическая и историко-литературная). Судя по диаграмме 1 можно отметить уверенный рост употребления многоточия в прозе «рубежных» периодов: конец XIX — нач. XX в. (Д. Мамин-Сибиряк, В. Короленко, А. Чехов, М. Горький, И. Шмелев и др. писатели), конец XX — нач. XXI в. (А. Битов, С. Довлатов, Л. Улицкая, Т. Толстая, Д. Рубина). Эту мысль можно дополнить спецификой литературных пристрастий и течений в отмеченные периоды. Очевидно, что в прозе 1920—1980-х гг. многоточие употребляется значительно реже.

• **Г и п о т е з а 2** (связанная с отличием поэзии от прозы). В целом статистически не оправдывается. В прозаических и поэтических текстах обнаруживаем примерно одинаковое количество многоточий (на тысячу слов — 10,9 в прозе и 10,5 в поэзии). Если заняться изучением функциональной нагрузки многоточий, то филологический анализ поэзии и прозы даст разные результаты. Например, в прозе многоточия часто используются в диалогах, в конце и внутри реплик и даже вообще вместо реплик для обозначения молчания (например, «удивленного»), что нехарактерно для поэзии. По статистике в стихах чаще, чем в прозе, используются сочетания многоточия со знаками вопроса и восклицания, что можно гипотетически связать с большей эмоциональной насыщенностью поэтических текстов.

• **Г и п о т е з а 3** (гендерная). На первый взгляд подтверждается: в «женской» литературе 17,7 многоточий на тысячу слов в отличие от 9,6 в «мужской». Однако к этим цифрам нужно отнестись

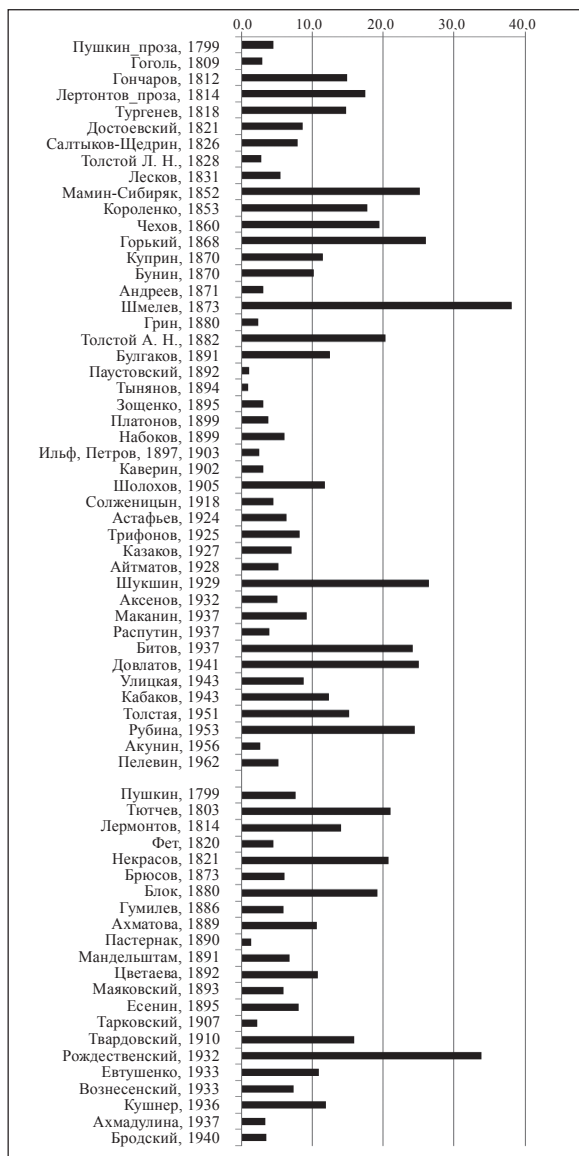


Рис. 1. Количество многоточий на тысячу слов в прозе и поэзии (сортировка по году рождения авторов)

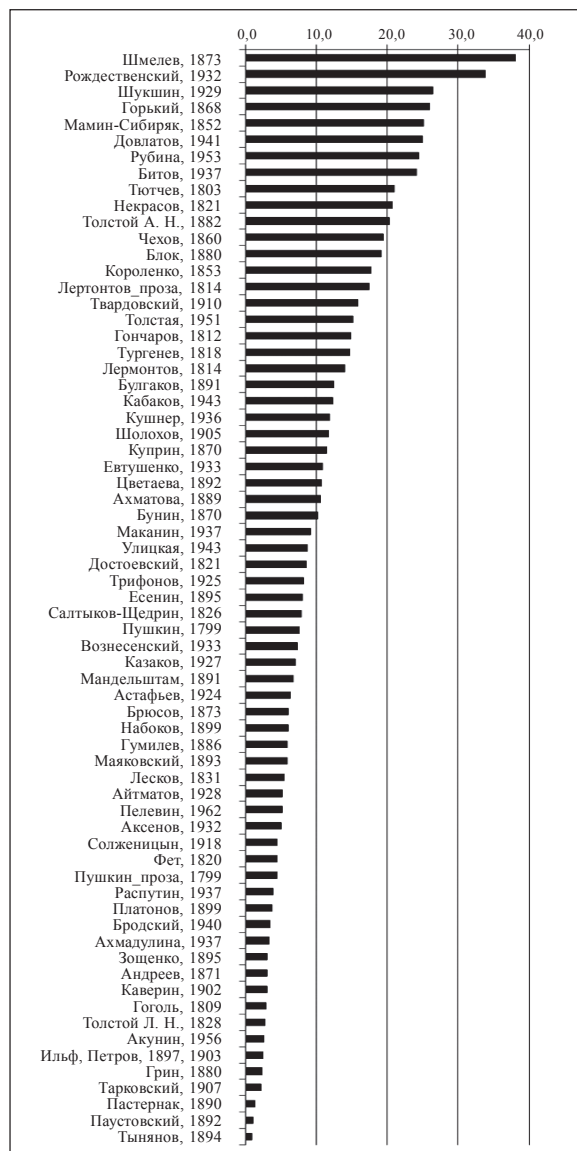


Рис. 2. Количество многоточий на тысячу слов в тексте
(сортировка по убыванию количества)

с известной долей сомнения. Во-первых, текстов, написанных шестью авторами-женщинами, в нашем материале немного, т. е. возрастает возможная статистическая погрешность. Во-вторых, подбор этих авторов можно считать «тенденциозным»: в список прозаиков попали три совсем современных автора — Людмила Улицкая, Татьяна Толстая и Дина Рубина. Исходя из этого корректнее говорить о частом употреблении многоточия не в «женской» литературе вообще, а в современной женской прозе. Кстати, у А. Ахматовой и М. Цветаевой распределение многоточий примерно одинаковое и близкое к среднему показателю по поэзии (10,6 и 10,7 на 1 тысячу слов), а Б. Ахмадулина вообще редко использует многоточие: на тысячу слов у нее встречается 3,4 таких знака.

• Г и п о т е з а 4 (индивидуально-стилевая). Абсолютным «чемпионом» по использованию многоточия в поэзии в XX в. является Роберт Рождественский (33,8 случаев на тысячу слов). От него уже существенно «отстают» А. Блок (19,2) и А. Твардовский (15,9). В XIX в. многоточие предпочитали употреблять Ф. Тютчев (21) и Н. Некрасов (20,7). В прозе больше всего многоточий встречаем у И. Шмелева (38) — это вообще самый высокий показатель в нашем корпусе. За Шмелевым, по убыванию, следуют В. Шукшин (26,3), М. Горький (26), Д. Мамин-Сибиряк (25), С. Довлатов (24,9), Д. Рубина (24,4), А. Битов (24), А. Толстой (20,3), А. Чехов (19,4), В. Короленко (17,7).

Замыкают по минимальному использованию многоточия поэтический список И. Бродский (3,5), Б. Ахмадулина (3,4), А. Тарковский (2,1) и Б. Пастернак (1,3), а прозаический список — Н. Гоголь (2,9), Л. Толстой (2,8), Б. Акунин (2,6), И. Ильф и Е. Петров (2,5), А. Грин (2,3) и, наконец, К. Паустовский и Ю. Тынянов (1).

Эти данные могут стать основой комплексного и объемного литературоведческого анализа, который не входит в задачи нашего исследования. Однако можно констатировать (с известной степенью условности, конечно): чем «ровнее» и «спокойнее» стиль автора, тем реже он использует многоточия (ср. тексты К. Паустовского, Ю. Тынянова, А. Тарковского, позднего Б. Пастернака и других

авторов). И, наоборот, у прозаиков, тяготеющих к явно выраженному «лирическому психологизму», многоточие в среднем встречается чаще.

Употребление многоточия может быть обусловлено рациональными и эмоциональными факторами, а также различными стилистическими интенциями. Поэтому по частоте встречаемости этого знака, конечно, невозможно судить о психологических особенностях автора. И все же любопытной является статистика употребления многоточия совместно с вопросительным и восклицательным знаками. Подобные «склеенные» знаки многофункциональны, но в основном их использование можно связать с текстовой субъективной модальностью, оценочностью, выражением эмоций. Как показала наша статистика, таких «эмоционально нагруженных» многоточий больше всего у Р. Рождественского (8,1 на тысячу слов), И. Шмелева (7,4), Ф. Тютчева (6,1), М. Лермонтова — как в прозе (5,6), так и в поэзии (5,3), потом у Н. Некрасова (4,8), Т. Толстой и В. Шукшина (по 4,4). Далее следуют Д. Мамин-Сибиряк (4,1), В. Маканин (3,8), С. Довлатов (3,5), А. Твардовский (3,3). С другой стороны, практически не используют такие знаки Ю. Тынянов, К. Паустовский, В. Пелевин, Б. Акунин. Совсем их нет в поэзии Николая Гумилева.

Представляется, что приведенные цифры в основном не случайны, показательны и связаны с особенностями авторской манеры письма, что может выявить последующий филологический анализ. Однако не следует выстраивать однозначные связи между тягой к использованию многоточий и, например, особой эмоциональностью автора, склонностью к сомнениям, недоговоренности и т. п. Многоточие действительно выполняет разные функции в тексте, и их систематизация возможна только посредством отдельного идиостилового исследования.

Мы не склонны преувеличивать возможности количественных методов для объективизации анализа художественного текста, однако статистические сведения часто дают базовую отправную точку для филологического рассуждения. Такой достаточно частный признак стиля, как употребление многоточия, может быть дополнен

(и в разных случаях дополняется) множеством других, и не только пунктуационных, критериев межстилевого сопоставления. Именно так интерпретаторы, которые не исключают междисциплинарный подход к литературным произведениям, преодолевают феномен незавершенности статистических данных...

¹ Правила русской орфографии и пунктуации : полный акад. справочник / под ред. В. В. Лопатина. М., 2009. С. 177.

² Там же. С. 180.

³ См., в частности: *Копылова С. А.* Функционирование многоточия в русских литературных текстах XVIII—XX веков : дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.

⁴ См. об этом: *Burrows J. F.* Computers and the Study of Literature // *Computers and Written Texts*. Oxford, 1992. P. 167—204; *Баевский В. С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001. С. 218—225.

⁵ *Сидорова М. Ю.* ...Многоточие русского человека... : (по материалам открытых интернет-дневников). URL: <http://ns2.philol.msu.ru/~sidorova/articles/Dots.html> (дата обращения: 16.12.2012).

⁶ См.: Правила... С. 178.

3.3. Вариативность строфической организации в «Поэме без героя» Анны Ахматовой

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.17

Один из важнейших уровней – строфической организации – «ахматовской строфы» неоднократно поднимался в исследованиях, посвященных «Поэме без героя». Будучи связанными с одной стороны – с более мелким уровнем варьирующихся лексических, грамматических и синтаксических структур, с другой – с более глобальным уровнем структуры и композиции произведения, изменения на уровне строфики представляют особый интерес.

В. М. Жирмунский выделял строфу в качестве основной структурной единицы, обращаясь к проблеме стиховедческого понимания композиции, назвав ее «законом расположения словесного материала»¹. Роль строфы сформулирована им следующим образом: «...синтаксическое и тематическое построение словесного материала в поэзии происходит на фоне композиционного упорядочения ритмической структуры произведения. В этом отношении главной композиционной единицей в области метрики является строфа»².

При этом основой построения строфы В. М. Жирмунский считал синтаксис и ритмику, подчеркивая наличие более мелких единиц построения поэтического произведения: «...каждый отдельный стих, как часть ритмического целого, уже является композиционно построенным ... подчиняясь известному ритмическому закону»³.

Таким образом, анализ изменений единиц текста – синтаксических конструкций и отдельных слов, которые были рассмотрены ранее, позволяет увидеть трансформации строфы.

Неоднократно говоря об особом значении строфы для русской поэмы, Ахматова уже в ранних редакциях «Поэмы без героя» использует новую форму, впоследствии названную «ахматовской». В записной книжке № 13 (заполнялась с ноября 1962-го по январь 1963 г.) она касается важности изменения уже разработанных предшественниками строф: «Интонация “Онегина” – была смертельная для русской поэмы. <...> Потому и прекрасен “Мороз, красный нос”, что там “Онегин” и не ночевал. Следующий за Некрасовым был прямо Маяковский и “Двенадцать” Блока»⁴. В другой Записной книжке также отражены размышления поэта о генезисе строфы и ценности стиха. Под записанным стихотворением «Русский Трианон (1920-е годы)» Ахматова замечает: «Не на этой ли строфе я спохватилась, что слышится онегинская интонация (подчеркивание Ахматовой. – А. М.), т. е. самое дурное для поэмы 20 в. (как, впрочем, и 19-го)...»⁵. О. А. Седакова высказывает созвучную мысль об отношении поэтов к строфе: «...сама ценность строфы как смыслового, структурного начала отсылает нас к “первой” классической поэзии – греческой и римской. Поэты еще долго

помнили, что самая высокая честь стихотворца – изобретение своей строфы, которую назовут его именем»⁶.

Записи, отражавшие размышления о необходимости новой, никем не разработанной ранее строфы, возникают, как видно из датировки, параллельно с работой над поздними редакциями «Поэмы...», в которых наиболее полно отражено усложнение композиции и вариативность на строфическом уровне.

Н. В. Недоброво, о критическом даре которого Ахматова неоднократно писала в 1950-е – 1960-е годы на страницах Записных книжек, обращал внимание на особенность строфы поэта и ее избирательное отношение к средствам создания стиха: «...она не пишет ... в канонических строфах. Нет у нее, с другой стороны, ни одного стихотворения, о котором бы можно было сказать, что оно написано ... для того, чтобы сделать опыт применения того или иного новшества, или использовать в крайнем напряжении то или иное средство поэтического выражения <...> Средства ... трогают в душе нужную по развитию стихотворения струну»⁷.

Большинство исследователей и поэтов, обращавшихся к опыту «ахматовской строфы», отмечают ее уникальность и самостоятельность, однако сходятся во мнении, что она связана со строфой М. Кузмина в цикле «Форель разбивает лед». М. Л. Гаспаров в статье «Стих Ахматовой: четыре его этапа», характеризуя стиховые тенденции в творчестве поэта, пишет: «Размер и строфа “Поэмы без героя” ... подсказаны, как известно, М. Кузминым»⁸. В. М. Жирмунский: «Новшеством является ... структура строфы <...> В поэме Ахматова создает более обширную строфу непостоянного объема путем чаще всего двукратного, но также трехкратного, а иногда и четырехкратного повторения параллельных стиховых рядов, объединенных между собою женской рифмой»⁹.

И. Бродский отмечает: «...музыка ахматовской строфы абсолютно самостоятельна: она обладает уникальной центробежной энергией. Эта музыка совершенно завораживает. В то время как строфа Кузмина в “Форели” в достаточной степени рационализирована»¹⁰.

И. Л. Лиснянская устанавливает не только родство строфы «Поэмы без героя» со строфой М. Кузмина, но и пишет о третьем тексте – стихотворении М. Цветаевой «Кавалер де Гриз», который, по ее мнению, дал развитие строфам и Ахматовой, и Кузмина: «... Цветаева дарит две музыкальные оболочки ... одну – Ахматовой, другую – Кузмину. <...> Эта строфа своей мелодикой точь-в-точь повторяет две первые цветаевские строфы. И построение строфы – по сути – то же, лишь внешне ее очертание другое ... А главное ... один и тот же ритм!»¹¹. Вместе с тем, И. Л. Лиснянская приходит к выводу, что «строфа трехчастной ахматовской симфонии, хотя и заимствованная у Цветаевой, называется да и будет называться во веки веков ахматовской...»¹².

В общем виде модель ахматовской строфы представляет собой шестистишие с мужскими рифмами в третьей и шестой строке и парными рифмами в каждой полустрофе: ААвССв.

Новшество ахматовской строфы, в первую очередь, заключается в размытости ее границ, непостоянном числе строк при сохранении логики ее построения. Об этом говорит В. М. Жирмунский: «Эластичность этой композиционной формы, допускающей вариации объема строфы при сохранении ее общей структуры, создает меняющийся от строфы к строфе ритмический фон более быстрого или более медленного поступательного движения стиха и препятствует его однообразию на большом протяжении поэмы»¹³.

Расширение строфы происходит по определенному принципу, определяющему характер поступательного движения, а также позволяющему создать сложный интонационный рисунок, который можно определить как усиление напряжения, нагнетение или, по М. Л. Гаспарову, «ритмическое ожидание»¹⁴. Принцип заключается в параллельном нанизывании стихов с женской рифмой, для которых строки с мужской клаузулой остаются «жестким каркасом».

Описываемый многими исследователями принцип наращивания строк с женской рифмой, соблюдается лишь в Части Первой: в «Решке» и «Эпilogе» строфа, соответствуя модели ААвССв, сохраняет жесткую шестистрочную структуру. Если обратиться к результа-

там сравнения девяти редакций и, в частности, к Части Первой, то окажется, что в первой редакции (1942) лишь единожды число строк с женской рифмой в полустрофе оказывается более двух, а в наиболее поздней из рассматриваемых – порядка восемнадцати. При этом в ранних редакциях чаще всего можно обнаружить три строки с женской рифмой подряд в одной полустрофе, а в более поздних версиях есть пример параллельных четырех–пяти строк с женской клаузулой.

Один из наиболее показательных случаев расширения строф за счет нанизывания строк с женской рифмой (в восьмой редакции число строк с женской рифмой в полустрофе достигает пяти) приводят в своих исследованиях В. А. Черных и И. Л. Лиснянская. Обращение к предыдущим редакциям позволяет проследить постепенное наращение строк: усиление «ритмического ожидания» становится более наглядным:

Этот Фаустом, тот Дон-
Жуаном,
А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок¹⁵.

первая редакция (1942)

Этот Фаустом, тот Дон Жуа-
ном,
Дапертутто, Иоканааном;
Самый скромный – северным
Гланом,
Иль убийцею Дорианом
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок¹⁷.

восьмая редакция (1962)

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном, –
А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок¹⁶.

пятая редакция (1956)

Другой пример позволяет увидеть, как в разных редакциях дополнительные строки появляются в разных полустрофах одной строфы:

Крик: «Героя на авансцену!»
 Не волнуйтесь, дылде на смену
 Непременно выйдет сейчас...
 Что ж вы все убегаете вместе,
 Словно каждый нашел по невесте,
 Оставляя с глазу на глаз
 Меня в сумраке с этой рамой,
 Из которой глядит тот самый
 До сих пор не оплаканный час¹⁸.

первая редакция (1942)

Крик: «Героя на авансцену!»
 Не волнуйтесь – дылде на смену
 Непременно выйдет сейчас
 И споет о священной мести...
 Что ж вы все убегаете вместе,
 Словно каждый нашел по невесте,
 Оставляя с глазу на глаз
 Меня в сумраке с этой рамой,
 Из которой глядит тот самый
 До сих пор не оплаканный час¹⁹.

вторая редакция (1943)

Крик:

«Героя на авансцену!»
 Не волнуйтесь – дылде на смену
 Непременно выйдет сейчас
 И споет о священной мести...
 Что ж вы все убегаете вместе,
 Словно каждый нашел по невесте,
 Оставляя с глазу на глаз
 Меня в сумраке с черной рамой,
 Из которой глядит тот самый,
 Ставший наигорчайшей драмой
 И еще не оплаканный час?²⁰

восьмая редакция (1962)

Очевидно, что от ранних редакций к поздним происходит последовательное увеличение числа случаев, когда границы строфы не совпадают с границами синтаксических структур, связывая, таким образом, по две, три и даже по четыре строфы. В первых четырех редакциях (1942–1946) встречается до двух случаев синтаксической разомкнутости строф, в пятой (1956) и шестой (1959) редакциях – до шести, в седьмой – девятой (1962–1963) – до четырех.

Наибольшее число случаев переноса в пятой и шестой редакциях может объясняться тем, что именно в этот период работы Ахматовой над «Поэмой...» появляются ранее неподцензурные фрагменты (в это время в текст включаются целые ряды строф, объединенных

переносом, который в некоторых случаях исчезает в следующих редакциях), а также тем, что несколько строф появляется в поэме единожды именно в этих редакциях.

Пример межстрофного переноса встречается на границе III и IV строф в пятой редакции (сохраняется и в последующих редакциях):

III.

Я ответила: «Там их трое –
Главный Был наряжен
Верстою,
А другой как Демон одет, –
Чтоб они столетьям достались
Их стихи за них постарались,
Третий прожил лишь двадцать лет

IV.

И мне жалко его». И снова
Выпадало за словом слово...²¹

Если обратить внимание на логику вставки новых шестистиший в уже сложившуюся последовательность, то окажется, что в ряде случаев новые строфы объединяются с соседними с помощью общих рифм, образуя строфическое единство, которое М. Л. Гаспаров называет суперстрофой²². Примечательно, что такими рифмующимися строками чаще становятся строки с мужской клаузулой, служащие, как уже сказано выше, каркасом ахматовской строфы.

Например, в седьмой редакции (1962) впервые появляется строфа «А со мной моя “Седьмая”...», которая образует единство с предыдущей строфой, благодаря рифмующимся 3 и 6 строкам):

VIII

Карнавальная полночью римской
И не пахнет. Напев Херувимской
У закрытых церковей дрожит.
В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

(модель строфы: ААвССв)

IX

А со мною моя «Седьмая» –
 Полумертвая и немая,
 Рот ее сведен и открыт,
 Словно рот трагической маски,
 Но он черной замазан краской
 И сухою землею набит²³.

(модель строфы: ДДВЕЕв)

Другой пример подобного объединения строф включает и перенос: XV и XVI синтаксически законченные в седьмой редакции строфы оказываются разделенными новой строфой 15а – в восьмой. При этом три строфы представляют собой одно предложение (исключая первые две строки 15 строфы):

15

Но сознаюсь, что применила
 Симпатические чернила...
 Я зеркальным письмом пишу,
 И другой мне дороги нету –
 Чудом я набрела на эту,
 И расстаться с ней не спешу,

(модель строфы: DDeFFe)

15а

Чтоб посланец давнего века,
 Из заветного сна Эль Греко
 Объяснил мне совсем без слов,
 А одной улыбкою летней,
 Как была я ему запретней
 Всех семи смертельных грехов,

(модель строфы: ААвССв)

16
И тогда из грядущего века
Незнакомому человека
Пусть посмотрят дерзко глаза,
Чтобы он отлетающей тени
Дал охапку мокрой сирени
В час, как эта минет гроза²⁴.

(модель строфы: ААдЕЕд)

В целом, число суперстроф увеличивается к поздним редакциям: в первых объединенными оказываются 2 пары строф, в поздних – до 6. При этом в поздних версиях объединенными могут быть, как показано выше, до 4 строф подряд. Определенная фрагментарность, дробность (в том числе, и семантическая) «Решки» ранних редакций переходит в частичное смысловое и синтаксическое единство при сохраняющейся формальной нумерации строф. Ан. Найман, также обращавшийся к специфике строф «Поэмы без героя», замечает, что они «...решают задачу бесконечности, недробимости текста ... за счет “ступенчатого ниспадения”, “перетекания” темы, образа, фразы за границы каждого очередного трехстишия»²⁵.

Строфы «Эпилога» в наименьшей степени подвержены внутренним изменениям. В данном случае они сводятся к графическому оформлению и изменению внутреннего членения строф, которое изначально, как будто не учитывает шестистрочную структуру строфы. В отличие от двух предыдущих частей «Поэмы», строфы, сохраняющие модель, не отделены друг от друга ни графически (нумерацией или отступами), ни синтаксически.

Шестистишия объединены в семантические единства, которые в поздних вариантах могут быть отделены специфическими авторскими значками, набраны со сдвигом вправо или курсивом.

Устойчивая модель ахматовской строфы, выдержанная по-этом на протяжении всей «Поэмы...», не позволяет не заметить отклонение, появляющееся в «Эпилоге», начиная с пятой редакции (1956):

За тебя я заплатила
 Чистоганом
 Ровно десять лет ходила
 Под наганом,
 Ни налево, ни направо
 Не глядела,
 А за мной худая слава
 Шелестела²⁶.

Очевидно, что Ахматова прибегает к традициям народного стиха, включая в поэму голос своего двойника. Л. Г. Кихней пишет: «...хотя лирическое “я” солирует, но, по сути дела, представляет “голос из хора”. Здесь явно чувствуется фольклорное, песенно-плясовое начало. Ахматова так их и называет – “песенки”. Контаминируя формы частушки и причитания, она создает новый жанр “страшных песенок”, ... в которых залихватский ритм служит для выражения трагического переживания»; «Ахматовские “песенки” имеют еще один жанровый прототип – тюремные, лагерные песни. Причем речь здесь идет не о литературной стилизации, а об органическом слиянии со строем народной души. Ахматова пропускала сквозь сердце, примеряла к своей судьбе варианты страшных судеб своих современников <...> Отсюда и появление лирических “двойников” героини – “каторжаночки”, “подсудимой”, “городской сумасшедшей”»²⁷.

Обобщая итоги сравнения разных редакций «Поэмы...», можно констатировать, что варьирование на строфическом уровне каждой из трех ее частей происходит по-разному. Часть Первая, называемая и поэтами, и исследователями «романтической поэмой», от варианта к варианту словно ускоряет вихрь поступательного движения. Строфы «Решки», графическое оформление которых подчеркивает, с одной стороны, их законченность, с другой – циклизацию, обнажает связь с пушкинскими строфами, а также с «Реквиемом», в последних редакциях тяготеют к незавершенности, разомкнутости. «Эпилог», практически не изменяясь на

уровне строфики, связан с «Северными элегиями», заканчивая, но не завершая «Поэму...».

Рассмотренная строфическая организации позволяет говорить об отсутствии жестких границ основной композиционной единицы, ее постоянном размытии и переоформлении.

Изменения на строфическом уровне, с одной стороны, дают возможность по-новому осмыслить варьирование синтаксиса и лексики (в частности, модель строфы не допускает изменения одной строки без изменения рифмующейся с ней), а с другой – предположить изменения в субъектной организации «Поэмы без героя».

¹ Жирмунский, В. М. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921. С. 5.

² Там же. С. 8.

³ Там же.

⁴ Ахматова, А. А. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). С. 282–283.

⁵ Ахматова, А. А. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). С. 177.

⁶ Седакова, О. А. Прощальные стихи Мандельштама. «Классика в неклассическое время» : беседа Ольги Седаковой. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravmir.ru/proshhalnyie-stihi-mandelshtama-klassika-v-neklassicheskoe-vremya/> (дата обращения: 01.03.2017).

⁷ Недоброво, Н. В. Анна Ахматова // Русская мысль. 1915. № 7. С. 58.

⁸ Гаспаров, М. Л. Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 28.

⁹ Жирмунский, В. М. Анна Ахматова и Александр Блок // Жирмунский, В. М. Теория литературы. Стилистика. Поэтика : избр. тр. Л., 1977. С. 351.

¹⁰ Волков, С. М. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2012. С. 304.

¹¹ Лиснянская, И. Л. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. М., 1991. С. 20–21.

¹² Там же.

¹³ Жирмунский, В. М. Анна Ахматова и Александр Блок. С. 351.

¹⁴ Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 1993. С. 147.

¹⁵ Ахматова, А. А. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории. С. 165.

¹⁶ Там же. С. 303.

¹⁷ Там же. С. 543.

¹⁸ Там же. С. 167.

¹⁹ Там же. С. 200.

²⁰ Ахматова, А. А. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории. С. 546.

²¹ Там же. С. 320.

²² Гаспаров, М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 167.

²³ Ахматова, А. А. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории. С. 499.

²⁴ Ахматова, А. А. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории. С. 560.

²⁵ Найман, А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. С. 195.

²⁶ Ахматова, А. А. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто : материалы к творческой истории. С. 328.

²⁷ Кихней, Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. [Электронный ресурс]. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kihnej-tajny-remesla/ideya-sobiraniya-mira.htm> (дата обращения: 01.03.2017).

3.4. Незавершенность архетипических сюжетов

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.18

Может показаться, что архетипический сюжет по природе своей изначально стремится к завершенности, поскольку это всегда устойчивая модель, которая характеризуется системой ситуативных и поведенческих констант. Вместе с тем еще К. Юнг, подчеркивая всеобщность архетипов, указывал на их динамическую природу: «Архетип, разумеется всегда и везде находится в действии. <...>

Архетип... есть динамический образ»¹. Другими словами, архетип — одновременно всеобщая и динамическая модель, потому что, во-первых, «архетипы представляют собой отражение постоянно повторяющегося опыта человечества», а, во-вторых, — они «есть готовность снова и снова репродуцировать те же самые или сходные мифические представления...»². Следовательно, продолжающаяся жизнь архетипов в культуре обеспечивается в том числе и их постоянной «готовностью» к обновлению, т. е. онтологической характеристикой любого архетипического сюжета наряду с константным содержательным ядром является **п р и н ц и п и а л ь н а я н е з а в е р ш е н н о с т ь**. Более того, есть сюжеты, в которых признак незавершенности становится смыслообразующим, и тогда возможность завершения произведения, созданного по такому сюжету, еще более проблематизируется. Среди подобных сюжетов, безусловно, лидирует сюжет об Агасфере.

Согласно легенде, иерусалимский сапожник Агасфер во время страдальческого пути Христа на Голгофу отказал ему в кратком отдыхе и безжалостно велел идти дальше, за что ему самому было отказано в покое могилы и он обречен из века в век скитаться до Второго пришествия Христа³. С. Аверинцев замечает, что «структурный принцип легенды — двойной парадокс, когда темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий... оборачивается проклятием, а проклятие — милостью»⁴, поскольку дается шанс искупления. Смысловая объемность этого сюжета обеспечила ему широкое распространение и востребованность в культуре. Достоянием литературы легенда становится примерно с XIII в., а в XVIII в. образ Агасфера «из предмета веры превращается в популярный предмет творческой фантазии»⁵. К нему обращаются многие европейские художники: И. В. Гете, К. Ф. Д. Шубарт, П. Б. Шелли, Э. Кине, Э. Сю и др. Особенно привлекателен оказался этот сюжет для романтиков: он давал богатые возможности «переходить от экзотических картин сменяющихся эпох и стран к изображению эмоций обреченности и мировой скорби»⁶. Нередко Агасфер воспринимался и тракто-

вался как бунтарь и богоборец. Так, юношеское стихотворение П. Б. Шелли «Монолог Вечного Жида», построенное как дерзкое обращение к Богу, завершается не просьбой о даровании возможности умереть, а требованием желанной смерти:

Тиран! И я Твой трон хвалой украшу,
Лишь дай испить желанной смерти чашу!⁷

Известен также авантюрный роман Эжена Сю «Агасфер», написанный и опубликованный в 1845 г. В романе французского беллетриста Агасфер — мистический герой, который существует и действует наряду с основным (авантюрным) сюжетом, но принадлежит своему мифологическому пространству. При этом событийную основу книги составляет история проклятых потомков Агасфера, которые своими смертями искупили его вину и ему наконец даровано право обрести последний приют. Специфика трактовки известного сюжета определялась жанровой природой романа-фельетона: легенда была «украшена» собственным мифотворчеством автора. Агасфера в его вечных скитаниях сопровождает спутница — известная библейская Иродиада, также наказанная Господом. И прощены эти герои вместе. Кроме того, трактовка судьбы Агасфера имеет вполне определенные выходы в социальную проблематику. Вечное странничество Агасфера символизирует и предвещает, предсказывает, с точки зрения Э. Сю, историческую судьбу и положение целого обездоленного класса — пролетариата, которого представляет в романе колоритный бессребреник Жак Реннепон⁸. Роман был практически сразу переведен и издан в России, вызвал читательский интерес и достаточно активно обсуждался отечественной критикой, хотя и получил как художественное произведение невысокие оценки. Известен весьма критический отзыв В. Г. Белинского из его статьи «Русская литература в 1845 году»: «Что касается до “Вечного жида”, — он окончательно дорезал литературную репутацию своего автора. Правда, в нем много частностей очень интересных, умных, обличающих в писателе замечательный талант, но целое — океан фразерства в вымысле площадных эффектов...Какое отношение

имеет к роману вечный Жид и Иродиада? — ровно никакого...»⁹ Художников привлекали эмоциональный и смысловой потенциал легенды, колоритная, загадочная фигура ее главного героя, что давало возможность многозначного прочтения его судьбы. Надо сказать, что путь Агасфера в мировой литературе не обрывается в XIX в. Существуют современные трактовки этого поистине вечного образа в произведениях: например, Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, П. Лагерквиста, С. Гейма, Ж. Ормессона, Вс. Иванова, бр. Стругацких и др.

Легендарный сюжет оказался востребованным и русской классикой XIX в. Оригинальные интерпретации этого сюжета представили в своем творчестве многие писатели и поэты. У нас речь пойдет о трех авторских прочтениях средневековой легенды — А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским, И. С. Тургеневым.

У Пушкина с темой Агасфера связан неосуществленный замысел 1826 г. — стихотворение-фрагмент «В еврейской хижине лампада...», не привлекавший специального внимания исследователей, в силу, вероятно, неясности замысла поэта... Б. Томашевский в примечании к фрагменту приводит воспоминание Малевского, записавшего в своем дневнике рассказ Пушкина: «В хижине еврея умирает дитя. Среди плача человек говорит матери: “Не смерть, жизнь ужасна. Я скитающийся жид, я видел Иисуса, несущего крест, и издевался”. При нем умирает stodvadcatiletний старик. Это произвело на него большее впечатление, чем падение Римской империи»¹⁰.

Д. Благой справедливо заметил, что фрагмент безотносительно к чему бы то ни было «значителен по содержанию и своеобразен по форме» и, безусловно, заслуживает исследования и сам по себе, и в плане общего творческого пути Пушкина¹¹.

В свое время В. Розанов восторгался стихотворением, прочитав его по-розановски как завершенное и выразительное воплощение образа древнего народа¹².

Тема Агасфера возникает у Пушкина в середине 20-х гг.: не случайно это время, трактуемое в пушкиноведении как время духовного кризиса поэта, что связано, как известно, с его ценностной переориентацией, разочарованием в культурно-исторических идеа-

лах и выходом в сферу бытийно-онтологического миропонимания. Отсюда интерес к мифологическим фигурам типа Агасфера, Дон Жуана, Фауста, Иисуса, Магомета и др. Необходимо также учесть и те конкретные жизненные глубоко драматические и трагические ситуации, которые нагнетали, по Д. Благому, «мрачную настроенность» поэта. Случилось так, что в течение первой половины 1826 г. Пушкин переживает ряд смертей (причем преждевременных) очень близких и любимых людей: это прежде всего казнь декабристов (отношение Пушкина к Рылееву известно), затем известие о кончине в Италии Амалии Ризнич, смерть одного из детей Вяземских...

Тема смерти намечается в ряде замыслов («Моцарт и Сальери», «Русалка»), воплощается в шестой главе «Евгения Онегина», описывающей дуэль и смерть Ленского, в стихотворениях «Под небом голубым...», «Анчар», «Элегия», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Сцене из Фауста».

Отрывок «Агасфер» («В еврейской хижине...») вводит читателя в еврейскую хижину в момент неизбежного семейного горя: умер ребенок, еще младенец.

Характерная черта описания персонажей и предметов — номинативность: они только названы, но никак не охарактеризованы: старик, старуха, еврейка молодая, молодой еврей, колыбель, хижина, ужин, книга, лампада и т. д. Причем сами номинации имеют предельно обобщенное, как бы «родовое» значение (книга, старик, хижина, колыбель и т. п.) с тяготением в архаику. Действия персонажей лаконичны и представлены в своих изначально принятых смыслах: читает, плачет, готовит трапезу, сидит...

Картина одновременно статична и динамична скрытой динамикой внутренних переживаний и размышлений: старик читает Библию, ища в ней утешение или разрешение вопросов, молодая еврейка плачет, отец ребенка сидит, «глубоко в думу погруженный». Пространство сюжета ограничено («хижина»), но время протекает в молчании («текут в безмолвии часы...»), как в вечности, и время суток — ночь, полночь, когда заявляет о себе все таинственно-зловещее, что есть в мире. Во внутренней композиции картины обра-

щает на себя внимание колористический принцип рембрантовской светотени: в одном углу хижины горит лампада, в ее свете старик читает святую книгу — Библию, другие находятся в тени, что также сообщает картине драматическую динамику. С того момента, когда в финале появляется «незнакомый странник» с «дорожным посохом», от стука которого в дверь «семья вздрогнула», должно начаться динамичное повествование.

Но запечатленная картина жизни еврейской семьи в момент ее трагических переживаний — это в некотором роде заверченный онтологический образ жизни как таковой, жизни в системе ее исходных, первоначальных, природных смыслов. Отмеченные выше приемы, а также нерифмованный стих (нерифмованный ямб), прозаические переносы приближают текст Пушкина к библейскому стилю и, следовательно, имеют своей задачей реализацию бытийно-метафизического его наполнения.

Совершенно очевидно, что Пушкин сознательно стремился к тому, чтобы повествование о смысле жизни и смысле смерти (тема Агасфера) начать с картины жизни и заявить о ее абсолютной самоценности (известна эта особенность художественного мышления поэта — любые абстракции «укоренять» в жизненном порядке вещей). Именно в этой жизни и реализуется человек в его универсальной сущности, а смерть, как она осмысливается Пушкиным в его произведениях, — это трагическое событие, прерывающее земной путь человека к самовоплощению.

Мировоззренческие координаты поэта решительно не вписывались в сюжет Агасфера и принципиально не совпадали с его концептуальными интенциями. Следовательно, реализация сюжета об Агасфере оказалась неактуальной для поэта, и незавершенность замысла — не случайность, а творческое решение. По существу, не развернув историю Агасфера с ее проблемой смысла жизни и смерти, он гениально наметил решение этих проблем со всей их определенностью.

Поэма Жуковского «Агасфер. Странствующий жид» — позднейшее произведение поэта грандиозного замысла, представляющее

собой оригинальную переработку легенды об Агасфере. Существует мнение, что это лучшее произведение Жуковского. Впервые поэма была опубликована в 1857 г., т. е. уже после смерти поэта. План ее был обширен и осуществлен лишь наполовину, как свидетельствует биограф поэта К.-К. Зейдлиц¹³.

Легенда трактуется поэтом как история греха и воскресения через чудо аналогично житийному канону. Агасфер безжалостно оттолкнул Христа, шедшего на Голгофу с тяжелой ношей и оставившегося у дверей его дома. За это он был наказан вечными скитаниями до Второго пришествия. «Ты будешь жить, пока я не приду», — тихо произнес Христос. С тех пор жизнь его такова, что «страшнее» этой участи «не было, нет и быть не может на земле». Он «богообидчик, проклятью преданный, лишенный смерти и в смерти жизни, вечно по земле бродить приговоренный, и всему земному чуждый, памятью о прошлом терзаемый, и в области живых живой мертвец, им страшный и противный...»¹⁴. Агасфер ненавидит этот мир и людей: «Я был неукротимой наполнен злобой...» Агасфер ликовал, как «дикий зверь», когда узнал о распятии Петра и казни Павла в Риме. Он ищет всюду смерть и остается жив. Но однажды в Риме казнили христиан, среди которых был известный старец, епископ Антиохийской церкви Игнатий. Выпустили на арену театра львов. Вышедшие на казнь, прижавшись друг к другу, тихо запели: «Тебя, Бога, хвалим, Тебя едиными устами в смертный час исповедуем...»¹⁵ То, что прежде воспринималось с «кипением злобы», сейчас вдруг всю его душу «проникнуло незапным вдохновеньем»¹⁶. Агасфер пытается спасти старца от зверя. Но тот успевает перекрестить его, обратив взор к небу, «как бы меня Ему передавая»¹⁷. И теперь Агасфер исполнен «раскаянья глубокого»: «То были новые минуты тайной, будящей душу благодати... удивительный призыв к смирению и покаянию»¹⁸. Затем он встречается апостола Иоанна, совершившего над Агасфером таинство крещения. К нему приходят покой и радостное ощущение единства с мирозданием. Иоанн открывает ему судьбу мира и образ Божьего Царства. И теперь Агасфер живет надеждой

на спасение. Душа его переполняется любовью к миру, к людям, ко Христу. Но Агасфер по-прежнему в одиночестве, отвергнут людьми, обречен на скитальчество. От него бегут люди и звери. Не изменилась его судьба, но изменился он сам: «...если моя судьба не изменилась, сам я уже не тот, каким был в то мгновение, когда проклятье пало на меня...» Озлобленность ожесточенной души сменилась смирением: «...перерожденный, новый пошел я от Голгофы, произвольно с благодарением взяв на плечи весь груз моей судьбы и сокрушенно моей вины всю глубину измерив. О благодать смирения!»¹⁹. Он говорит о своей любви к Христу: «...За ним, как за отцом дитя, пошел я, исполненный глубоким сокрушением»²⁰. Впадая временами в отчаяние, он наконец обретает в душе «покорного терпенья тишину»²¹. Бог заполнил его душу: «Я с Ним, Он мой, Он все, в Нем все, Им все; все от Него, все одному Ему»²².

Интерпретация легенды выполнена в религиозно-романтическом стиле. Романтик Жуковский как поэт мог себе позволить крайне субъективные подходы, в отличие от Пушкина, для которого разного рода трансформации всегда обуславливались множеством различных обстоятельств творческого характера.

В поэме Жуковского реализовались по меньшей мере две сюжетно-структурные схемы: житийная, о чем упоминалось, и романтическая, в которой уникальная личность противопоставлена толпе. В Агасфере воплощен стандартный комплекс такого героя с мотивами проклятия, одиночества, изгнания, скитальчества, озлобленности, бунта и т. п. В основе характера этого романтического героя — гиперболизированные страстность и воля, что обуславливает принцип духовного максимализма во всех сферах мироотношения. Эти свойства герой сохраняет и во второй половине своей жизни, что освещает несколько странным светом его смирение. В любви к Христу есть излишняя страстность, в смирении — тень гордыни и обиды, которая сквозит в его жалобах на свою несчастную судьбу.

Романтичны и формы повествования — это исповедальный монолог Агасфера. Поэма впечатляет энергией выразительности: текст

довольно часто звучит как личная молитва самого автора. Повторы на разных уровнях (лексическом, синтаксическом, семантическом) усиливают это впечатление. Монотонный, нединамичный сюжет пронизан живой эмоцией, способной «заразить» и современного читателя.

Завершает повествование о судьбе Агасфера в напечатанной части поэмы фрагмент, начинающийся фразой, которая как бы фиксирует окончательно сложившуюся ситуацию: «Так странствую я по земле...»¹³ По существу, повторяется в который раз описание того, что уже было описано достаточно полно, — происходит как бы движение по кругу. За этим фрагментом, со слов «Стовратные египетские Фивы» и далее (65 строчек), которые были напечатаны отдельно позднее, автор обращается (формальной Агасфер) к мировой истории начиная с падения Рима и разрушения Иерусалима. Видимо, не случайно и то обстоятельство, что исповедь Агасфера обращена к Наполеону, «властителю полумира». Причем история мира, очевидно, должна была быть подана сквозь призму утверждения в мире христианской идеи.

Судя по всему, замысел Жуковского был грандиозен, и с трудом представляется, как бы он смог (и возможно ли это в принципе!) все, что есть в поэме, подвести под общие своды: субъективно лирическое и эпическое, судьбу заглавного персонажа и судьбу мира, исповедь и эпiku. Финал Агасфера, вероятнее всего, Жуковский предполагал разрешить в благодати Царствия Божия. Этот образ видится герою после встречи с Иоанном Богословом. Следует лишь умозаключить, что такая задача не по силам человеческим, тем более что поэт был уже глубоко болен и умер в работе над столь масштабным сочинением.

Тургенев, в отличие от вышеназванных авторов, не создает фантастических миров и не помещает своего героя в библейский хронотоп. Его интерес к легендарному сюжету иного рода. Первый роман Тургенева «Рудин» сориентирован на легендарный средневековый сюжет как к подтекстовой составляющей, которая помогает автору прочесть своего героя не только конкретно-исторически, но и символически-обобщенно²⁴. Тургеневский Рудин не сапожник из

Иерусалима, а дворянский интеллигент 1840-х гг. Между тем даже на поверхности текста можно обнаружить конкретные отсылки к судьбе легендарного персонажа. Красноречиво повторяющееся описание внешности Рудина: «Вошел человек лет тридцати пяти, **высокого роста** (здесь и далее выделено нами. — *Авт.*), несколько сутуловатый, **курчавый, смуглый**... Платье на нем было не ново и узко, словно он из него вырос»²⁵; «...А в самой кибитке сидел, на тощем чемодане, **человек высокого роста, в фуражке и старом запыленном плаще...**»²⁵; «Перед ним стоял **человек высокого роста, почти совсем седой и сгорбленный, в старом плисовом сюртуке с бронзовыми пуговицами**»²⁶. Настойчивое упоминание роста и далеко не нового костюма героя, его возраст и даже намек на давнее архетипическое «происхождение» (*курчавый, смуглый*) вполне соотносятся с тем образом бывшего иерусалимского сапожника — «высокого человека с длинными волосами и в оборванной одежде»²⁷, который запечатлен в сознании людей многих поколений. Сюжет судьбы Рудина во многом выстраивается мотивом его скитаний и бессребренничества. Об этом прямо говорится в произведении. Во время первого разговора с Натальей в гостиную герой сравнивается с «путешествующим принцем»²⁸.

Там же, вдохновленный вниманием слушателей, он рассказывает легенду о птичке, которая «в самой смерти найдет... свое гнездо»²⁹. Трудно представить другой сюжет, в котором бы так органично был развернут мотив смерти как обретения гнезда, последнего пристанища. Здесь уже имплицитно присутствует архетип, на который автор прямо ссылается в эпилоге. Сама легенда хронологически связана с эпохой возникновения сюжета о Вечном страннике. Чуть позднее в разговоре с Натальей Рудин признается: «...Дела мои расстроены, да и при том мне уже наскучило таскаться с места на место. Пора отдохнуть»³⁰. Затем мы знакомимся с биографией героя в изложении Лежнева, в которой доминирует тема «случайного семейства» и отсутствия корней в его существовании³¹. Тургеневский выход в конкретную социальную проблематику можно рассматривать

как своеобразную перекличку с трактовкой Э. Сю. Только отечественный автор связал судьбу легендарного персонажа с другим сословием — дворянским.

Сцена отъезда Рудина из дома Ласунских после объяснения с Натальей решена в трагифарсовом ключе, и эта интонация достигается во многом за счет того, что герой уподобляет себя Дон-Кихоту, снова выдвигая на первый план, хотя и несколько по-иному, мотив скитаний: «Что Дон-Кихот чувствовал тогда, я чувствую теперь...»³². А в письме к Наталье, врученном ей накануне отъезда, Рудин замечает: «...Я надеялся, что нашел хотя бы временную пристань... Теперь опять придется мыкаться по свету... Я остаюсь одинок на земле»³³. Герой чувствует проблематику и стратегию собственной судьбы и понимает невозможность ей противостоять, свою полную обреченность «мыкаться по свету». Если иметь в виду скрытый сюжет его жизни, совершенно иначе воспринимаются слова, обращенные к Наталье: «Покориться судьбе...»

Решающее значение для понимания всего романа имеет эпилог. Разговор Рудина и Лежнева полон множества аллюзий, связывающих сюжет жизни главного героя с легендарным контекстом. Рудин предстает в эпилоге мало изменившимся, только «...во всем существе его...высказывалась усталость окончательная, тайная и тихая скорбь, далеко различная от той полупритворной грусти, которой он щеголял...»³⁴ Герой признается: «Маялся я много, скитался не одним телом — д у ш о й с к и т а л с я »³⁵. Рассказывая о своих неудавшихся проектах, констатирует: «Да и очутился опять л е г о к и г о л в п у с т о м п р о с т р а н с т в е . Л е т и , м о л , к у д а х о ч е ш ь ...»³⁶ Далее идет еще одно важное признание: «Я родился п е р е к а т и - п о л е м ... Я н е м о г у о с т а н о в и т ь - с я »³⁷. И когда Лежнев выражает надежду на то, что Рудин и после выпавших на его долю испытаний готов «приняться за новую работу, как юноша», герой вновь говорит о своей усталости: «Нет, брат, я теперь устал...»³⁸ Ответная реплика в таком контексте воспринимается уже почти символически: «У с т а л ! Д р у г о й б ы у м е р д а в н о »³⁹. Лежнев, обращаясь к главному герою,

произносит ключевое суждение: «Ты назвал себя Вечным Жидом... А почему ты знаешь, может быть, тебе и следует так вечно (выделено нами. — *Авт.*) странствовать...»⁴⁰ Эту тему затем поддерживает сам повествователь своим эмоциональным: «И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам!»⁴¹. Тем самым в финале произведения автор словно предлагает своеобразный код, ключ, с помощью которого можно прочесть судьбу Рудина, разгадать загадку его личности. В контексте фигуры Вечного странника, его легендарной истории события жизни дворянского интеллигента, человека 40-х гг., терпящего крах на общественном поприще, воспринимаются иначе, получают символическую окраску и сложный смысловой объем.

Подтекстовый архетипический сюжет, с которым работает художник в «Рудине», раскрывает его красноречивое стремление показать, что все мы, говоря словами современного философа, «брошены не просто в мир, а в мир культуры»⁴², и наша жизнь разворачивается в рамках той или иной культурной модели. Судьба, о которой с такой настойчивостью говорится в романе, во многом, по Тургеневу, и есть не что иное, как обусловленность человека той архетипической моделью, которую он реализует своей жизнью.

Анализ архетипической составляющей романа Тургенева открывает глубину и пронзительность авторской позиции. От иронического отношения к своему герою, отразившегося в первоначальном заголовке романа — «Гениальная натура», автор приходит к осознанию его подлинно трагической судьбы, к осознанию значения его личности. Концовка романа, дописанная Тургеневым в 1860 г., безоговорочно переводит героя в разряд победителей. Рудину дается возможность одолеть ту архетипическую модель, которую он, вопреки своей субъективной воле («Я стал бояться ее — моей судьбы...»⁴³), вынужден был реализовывать собственной жизнью. И последний предсмертный «поклон» героя («повалился лицом вниз, точно в ноги кому-то поклонился»⁴⁴) воспринимается как своеобразный знак благодарности автору за прощение и возвращенную человеческую судьбу.

Таким образом, три произведения русской классики, оригинально интерпретирующие легендарный сюжет об Агасфере, во-первых, по-новому высвечивают размышления К. Юнга о реальной опасности действия архетипов в судьбах человеческих: «Одержимость архетипом делает человека чисто коллективной фигурой, своего рода маской, под которой собственно человеческое не только не может развиваться, но все сильнее хиреет...»⁴⁵ А, во-вторых, подобный анализ более чем конкретно демонстрирует именно антропоцентристскую установку русских классиков, органическую для них невозможность принять тот факт, что «бессознательное, т. е. какой-нибудь архетип, совершенно подчинит себе человека и будет детерминировать его судьбу даже в деталях...»⁴⁶ И во многом потому Пушкин и Жуковский оставляют свои произведения незаконченными, а Тургенев, защищая человеческую личность, показывает своего героя преодолевшим архетип, который управлял его судьбой.

¹ Юнг К. Г. О психологии бессознательного // Юнг К. Г. Собр. соч. Психология бессознательного. М., 1994. С. 109—110.

² Там же. С. 110.

³ Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1991. С. 13.

⁴ Там же.

⁵ Там же

⁶ Там же. С. 14.

⁷ Шелли П. Б. Избранные произведения : Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М., 1998. 800 с. (Сер. «Бессмертная библиотека»).

⁸ См.: Сю Э. Агасфер : роман : в 3 т. / пер. с фр. Е. Ильиной. Омск, 1992.

⁹ Там же. Т. 1. С. 428—429.

¹⁰ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 2. М., 1956. С. 438.

¹¹ Благой Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 106.

¹² Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 59—60.

¹³ Жуковский В. А. Сочинения : в 3 т. М., 1980. Т. 2 : Баллады. Поэмы. Повести и сцены в стихах / сост. и коммент. И. М. Семенко. С. 489.

¹⁴ Там же. С. 417.

¹⁵ Там же. С. 428.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 429.

¹⁸ Там же. С. 431.

¹⁹ Там же. С. 442.

²⁰ Там же. С. 443.

²¹ Там же. С. 444.

²² Там же.

²³ Там же. С. 449.

²⁴ См.: *Пращерук Н. В.* «Другой бы умер давно»: Рудин и Агасфер // *Русская классика: динамика художественных систем : к юбилею проф. Ю. М. Проскуриной : сб. науч. тр. Вып. 3. Екатеринбург, 2009. С. 256—262.*

²⁵ *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. Сочинения : в 15 т. / гл. ред. М. П. Алексеев. М. ; Л., 1960—1968. Т. 6. С. 351.

²⁶ Там же. С. 354.

²⁷ *Мифологический словарь.* С. 354.

²⁸ *Тургенев И. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 267.

²⁹ Там же. С. 269.

³⁰ Там же. С. 282.

³¹ Там же. С. 286.

³² Там же. С. 335—336.

³³ Там же. С. 338.

³⁴ Там же. С. 356.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 359.

³⁷ Там же. С. 366.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. С. 367.

⁴¹ Там же. С. 368.

⁴² *Левин И.* Сочинения : в 2 т. М., 1994. С. 40.

⁴³ *Тургенев И. С.* Указ. соч. Т. 6. С. 364.

⁴⁴ Там же. С. 368.

⁴⁵ *Юнг К. Г.* Отношения между Я и бессознательным // *Юнг К. Г. Собр. соч. Психология бессознательного.* С. 307.

⁴⁶ *Юнг К. Г.* Ответ Иову // *Юнг К. Г. Собр. соч. М., 1995. С. 164, 165.*

3.5. Вариативность лирического сюжета как фактор эстетики незавершенности (на примере цикла М. Цветаевой «Дон-Жуан»)

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.19

Одним из основополагающих принципов эстетики незавершенности следует назвать «установку на диалог с читательским сознанием», способствующий «специфически реализуемому смыслообразующему значению»¹. Вариативность лирического сюжета, обладая принципиальной незавершенностью, позволяет реализовываться различным перевоплощениям и трансформациям. Согласно Е. Фарино, именно вариативность наряду с трансформативностью порождают «такие образования, как циклы или сборники, приближающиеся к “поэме”»². Обращаясь к художественному опыту М. Цветаевой целесообразно говорить о двух тенденциях незавершенности. Смысловую доминанту одной из этих тенденций верно определил Н. Лейдерман, отметив, что «открытый финал становится символом “выхода из зримости”, перехода в сферу невыразимого»³. В качестве более имплицитного проявления эстетики незавершенности в поэтическом мире М. Цветаевой можно выделить вариативность лирического сюжета. В данном исследовании внимание будет сосредоточено на осмыслении художественной специфики цикла М. Цветаевой «Дон-Жуан».

Лирический сюжет цикла «Дон-Жуан» организован как различные варианты самопознания лирической героини. Образ Дон Жуана становится «зеркалом», способствующим как самоидентификации героини, так и моделированию различных типов ее ролевого поведения.

Дон Жуан — один из самых популярных образов в мировой литературе. Как известно, к истолкованию характера этого героя обращались Тирсо де Молина, Ж. Б. Мольер, К. Гольдони, В. А. Моцарт,

Дж. Г. Байрон, П. Мериме, Т. А. Гофман, А. С. Пушкин, А. К. Толстой, Х. Д. Грабе, Ш. Бодлер, А. Блок, Н. Гумилев*. М. Цветаева в цикле «Дон-Жуан» дает свою интерпретацию личности Дон Жуана, переосмысливая характерные черты и мотивы, связанные с мифом, созданным мощной литературной традицией. В цветаевском мифе Дон Жуан изображается посредством женского восприятия. Особенностью цикла становится то, что сущность героев раскрывается во взаимосвязи, при этом именно лирическая героиня выдвигается на первый план, совмещая в себе повествователя и участницу любовного поединка.

В цикле, состоящем из семи стихотворений, можно выделить четыре темы. Все стихотворения цикла, кроме последнего, попарно образуют тематическое единство. Тема задается и различно варьируется в обоих стихотворениях, либо представляя различные ее решения, либо последовательно развиваясь. Первые два стихотворения образуют некий зачин, их тема — встреча героев. Третье и четвертое стихотворения эксплицируют сущность лирической героини, пятое и шестое — определяют психотипы и ролевое поведение обоих героев. Последнее — подводит итог цикла.

Одной из первых оценку циклу дала дочь М. Цветаевой А. Эфрон: «... уже однажды придуманный Дон-Жуан — прошедший через литературу, театр, музыку, пришедший к ней уже натасканным так, как может быть только Дон-Жуан... и из всей этой истасканности и выжатости и изжитости что она могла сделать? Жест, поза, магия самого стиха, т. е. стихотворного приема, больше и нет ничего. Ее самой нет»⁴. Замечание А. Эфрон о невозможности оригинального и соответствующего цветаевскому мифу авторского истолкования данной темы, вероятно, обусловлено акцентированием внимания дочери поэтессы на обилии культурных пластов, которыми окружена личность Дон Жуана. Однако новаторство М. Цветаевой в осмыслении темы заключается в принципиальной незавершенности и

* Не менее популярным миф о Дон Жуане остается и в XX в., но мы называем только тех авторов, которые обращались к образу Дон Жуана до М. Цветаевой.

вариативности характера героя и в соответствии с этим специфики самоопределения лирической героини.

Первое стихотворение цикла «На заре морозной...» строится на противопоставлении Дон Жуана родине лирической героини — условному месту их встречи. Признаками родины становятся холод (*И замерз колодец*), православность (*А у богородиц — / Строгие глаза*) и колокольный звон, в поэтике М. Цветаевой символизирующий благословенность (ср. «Стихи о Москве»).

Назначение свидания напоминает фольклорный заговор, заклинание. Лирическая героиня приглашает Дон Жуана, одновременно вызывая из небытия его дух. При этом оговаривается, что место их встречи не соответствует ни любовному свиданию (*... в моей отчизне / Негде целовать!*), ни сущности Дон Жуана (*Да и вам, красавец, / Край мой не к лицу*).

Главным условием встречи героев становится необходимость угадывания нового воплощения Дон Жуана, доступное только лирической героине:

Ах, в дохе медвежьей
И узнать вас трудно,
Если бы не губы
Ваши, Дон-Жуан.

Лирическая героиня преодолевает запреты, отказываясь от привычного образа жизни и противопоставляя благочестию пассивность своей натуры (*Да боюсь — состарюсь*), которая сближает героиню с Дон Жуаном.

Представление о некой одержимости, определившее мироощущение лирической героини и задающее своеобразие поэтическому кредо и жизненной позиции непосредственно самой поэтессы, зародилось уже в начале ее творческого пути. Еще в 1914 г. в письме к В. Розанову М. Цветаева обозначит одну из доминант своей натуры: «Полная неспособность природы — молиться и покориться»⁵, что положит начало созданию авторского мифа. Такая позиция во многом определит особенности психотипа лирического «я» и его ролевого поведения в поэтическом мире М. Цветаевой.

Второе стихотворение цикла «Долго на заре туманной...» продолжает тему встречи героев, изображающуюся посмертной. Появляется оппозиция: снег и жар. Снег соотносится со смертью (*Уложили Дон-Жуана / В снежную постель*), а жар является характеристикой героя (*Ни гремучего фонтана, / Ни горячих звезд...*) Лирическая героиня в одиночестве прощается с героем. Возможность для Дон Жуана получить в посмертный дар любовь (*Я тебе сегодня ночью / Сердце принесу*) и благословение подчеркивает их особую связь:

А пока — спокойно спите!..
Из далеких стран
Вы пришли ко мне. Ваш список —
Полон, Дон-Жуан!

В третьем стихотворении цикла с образом героя связывается мотив странничества, который интерпретируется поэтессой как вечный поиск новой любви («После стольких роз, городов и тостов...»). Лирическая героиня изначально отвергает сближение, мотивируя это выключенностью из жизни обоих участников коммуникации: *... Вы — почти что остов, / Я — почти что тень*. Уподобление лирической героини тени вводит мотив смерти и отрешенности от земного мира, что становится отсылкой к образу Эвридики и дочери Иаира. Подобные ассоциации закрепляются благодаря появлению аллюзий, позволяющих расценивать стремление Дон Жуана к обольщению как пародирование Орфея, спускающего в Аид, и безутешности Иаира по смерти дочери:

И зачем мне знать, что к небесным силам
Вам взывать пришлось?
И зачем мне знать, что пахло — Нилом
От моих волос?

Примечательно, что Нил в поэтическом мире М. Цветаевой означает путь в иномирье (ср.: «Древняя тщета течет по жилам...», 1923).

Лирическая героиня, отвергнув попытку обольщения, находит подходящую форму отношений с героем, выступая как рассказчица

(*Нет, уж лучше я расскажу Вам сказку...*). Эта позиция в контексте творчества М. Цветаевой является аллюзией поэтического дара, а также кодом особого типа поведения и эротичности, соединяя в себе соблазн слова и женственности.

Пространство в сказке карнавализуется и напоминает стилизацию театра марионеток (*Кто-то бросил розу. Монах под маской / Проносил фонарь*). Фиксируется время действия — зима (*Был тогда — январь*), героиня из тени превращается в Кармен (*В тот самый час Дон-Жуан Кастильский / Повстречал — Кармен*).

Дон Жуана и Кармен сближает общая родина — Севилья, в отличие от России — родины лирической героини. При этом оба героя связаны с музыкой, именно их оперная ипостась способствовала популяризации и романтизации, а главное, мифологизации этих образов. Кроме того, Дон Жуан — персонаж, к которому обращался П. Мериме, создавший изначальный образ Кармен. Как верно отмечает М. Тростников, «с момента появления новеллы П. Мериме этот образ зажил самостоятельной жизнью, и фактически к концу XIX в. стало правомерно говорить о трех “Кармен”, лишь внешне напоминающих друг друга. <...> Кармен Мериме — убийца, воровка, контрабандистка, проститутка; любовь к ней сам Хозе называет болезнью. <...> Кармен Бизе — страстная и любящая натура. Знаменитая ария “L'Amour c'est un oiseau rebelle” полностью обрисовывает характер этого персонажа. Популярность двух Кармен привела к тому, что с этим именем стали связывать представление о цыганке вообще...»⁶. Литературность, оперность и своеобразная духовная родственность Дон Жуана и Кармен, их равновесие обуславливает то, что, согласно цветаевскому мифу, встреча героев возможна лишь в пространстве сказки.

Четвертое стихотворение продолжает развитие лирического сюжета предыдущего. Доминирующим становится мотив любовного поединка, решаемого как психологическое противостояние героев. Пространство и динамика отношений театрализируются, приобретая более напряженный, но несколько схематический характер (*Ровно — полночь. / Луна — как ястреб*). Присвоение лирической героиней

маски Кармен позволяет изменить стратегию коммуникации. Лирическая героиня, сохраняя некоторую дистанцию, стремится к узнаванию и глубинному пониманию природы героя (*— Узнаешь? — Быть может*). Для Кармен важно не то, кто именно ее коммуникативный партнер, а ощущение своей внутренней роковой силы, т. е. знание, что она Кармен (*— Дон-Жуан я. / — А я — Кармен*).

Стоит вспомнить высказывание М. Цветаевой о Дон Жуане, проясняющее отношение и оценку этого образа поэтессой. В 1925 г. М. Цветаева в письме к О. Е. Черновой вновь вернется к осмыслению образа Дон Жуана. «...будь Дон-Жуан глубок, мог ли бы он любить всех? Не есть ли это “всех” неизменное следствие поверхностности? Короче: можно ли любить всех — трагически? Ведь Дон-Жуан смешон... Или это трагическое “всех”, трагедия вселюбия — исключительное преимущество женщин? (Знаю по себе)»⁷. Возможно, эта мысль сформировалась еще в период работы над циклом, и появление Кармен не только необходимость введения образа, родственного Дон Жуану. Следуя за логикой М. Цветаевой, Кармен — образ более трагический и глубокий. В цикле «Дон-Жуан» поэтесса сближает лирическое «я» с героем, чтобы более точно охарактеризовать психотип, соответствующий авторскому мифу, при этом иронизируя над Дон Жуаном и противопоставляя ему женский образ.

Пятое стихотворение цикла написано несколько месяцев спустя, из чего можно заключить, что поэтесса находила тему не до конца раскрытой и требующей если не пересмотра, то новых вариаций. Продолжая разрабатывать цикл, М. Цветаева, видимо, пришла к заключению, что образ самого Дон Жуана ею недостаточно осмыслен. До этого М. Цветаева интерпретировала образ Дон Жуана как некий архетип, определив его сущность поиском любви и наслаждения. На сей раз в герое начинают акцентироваться амбивалентные черты. Сохранив прежнюю установку понимания Дон Жуана, поэтесса старается иначе истолковать ранее введенный в цикл мотив странничества, что дает возможность приписать герою мученические черты (*... люди мне сказали / О прекрасном, о несчастном Дон-Жуане*). Лирическая героиня сохраняет за собой амплуа рассказчицы, при

этом вводится мотив легенды о Дон Жуане, что подчеркивает опосредованность знания о герое. М. Цветаева апеллирует к традиционным чертам образа (*И была у Дон-Жуана — шпага, / И была у Дон-Жуана — Донна Анна*). Шпага символизирует бесстрашие и бретерство героя. Донна Анна, согласно пушкинской традиции, — истинную любовь Дон Жуана. В конечном итоге образ Дон Жуана изображается двусмысленно, совмещая иронизирование над ним и сочувствие лирической героини. Вводится мотив одиночества (*И белел в тумане посох странный... / — Не было у Дон-Жуана — Донны Анны*), который также может указывать на извечный поиск новой любви. Так лирическая героиня подменяет Донну Анну.

В шестом стихотворении подчеркивается пассионарность лирической героини, становящаяся причиной искушения (*И падает шелковый пояс / К ногам его — райской змеей...*). Образ пояса стимулирует появление ассоциативного ряда. Пояс — «один из шести евхаристических одеяний, олицетворяющих священную непорочность и духовную бдительность»⁸ (ср. *О, наконец, тебя я удостоюсь, / Благообразия прекрасный пояс!*^{*}). Венерин же пояс — символ обольщения и наслаждения, а снятие пояса — знак телесного раскрепощения, отказ от запретов. Уподобление пояса райской змее позволяет отождествить лирическую героиню с Евой, которая символизирует в поэтическом мире М. Цветаевой доминирование женского, даже плотского, начала над духовным.

В завершение стихотворения мотив соблазна тематически связывается с мотивом узнавания. Именно узнавание героя, несмотря на скрытость его личности, становится победой пассионарного начала в лирической героине:

И кто-то, под маскою кроясь:
— Узнайте! — Не знаю. — Узнай!
И падает шелковый пояс
На площади — круглой, как рай.

^{*} «Настанет день — печальный, говорят!...» (цикл «Стихи о Москве», 1916).

Заключительное стихотворение цикла «И разжигая во встречном взоре...» строится как монолог лирической героини, обращенный к Дон Жуану. Страсть по-прежнему остается доминантой личности Дон Жуана:

Томленьем застланы, как туманом,
Глаза твои.
В петлице — роза, по всем карманам —
Слова любви!

Мотив странничества, подчеркивает амбивалентность героя (*И разжигая во встречном взоре / Печаль и блуд*), которая становится определяющей в авторском понимании образа. Дон Жуан наделяется одновременно демоническими (*зверски-черен*) и мученическими (*небесно-худ*) чертами. Лирическая героиня признает в герое родственную натуру и достойную пару (*Я посылаю тебе улыбку, / Король воров!*). Герой теперь осознается как источник творческого вдохновения для лирической героини.

Необходимость переосмысления образа героя и высвечивания других сторон психотипа лирического «я» побуждает М. Цветаеву интерпретировать любовный поединок как интенцию творчества:

И узнаю, раскрывая крылья —
Тот самый взгляд,
Каким глядел на меня в Кастилье —
Твой старший брат.

Такой трактовке способствует созвучие слов «Кастилья» и «Ка-стальский источник» (символ поэтического вдохновения). Несмотря на то, что этимологически реальный и мифологический топосы не связаны, можно предположить, что для поэтессы их сближение представляется актуальным. Подобное допущение подтверждается, если вспомнить слова М. Гаспарова о пристрастии М. Цветаевой к подобного рода экспериментированию, «когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некоторый

общий, мерцающий, не поддающийся точному определению смысл»⁹. Новая смысловая нагрузка образа Дон-Жуана позволяет соотнести его с поэтическим гением (ср. *на пирах молодой поэзии — Жуана*¹⁰), пробуждающим в лирическом «я» крылатость и поэтический дар.

Возникает идея замены эротического обольщения духовным — соблазном творчества. Одиночество Дон Жуана, изображенное в последнем стихотворении, — это одиночество поэта, одна из излюбленных тем М. Цветаевой. Именно поэтический дар определяет равнозначность героев.

Подводя итоги, следует отметить, что вариативность, являясь одной из форм художественной незавершенности, активно стимулирует процесс смыслопорождения.

Вариативность лирического сюжета цикла «Дон-Жуан» определяется прежде всего статусом лирической героини, совмещающей в себе в неосинкретическом единстве повествователя и участницу любовного поединка.

Витализм Дон Жуана, по сути являющегося призраком, противопоставляется сопричастности лирической героини иномирию. Это выражается в отождествлении характера героини с родиной, становящейся именно для Дон Жуана иномирьем. При этом оба героя изображаются амбивалентно, что позволяет по различным характеристикам то сближать их психотипы, то подчеркивать их контрастность.

Внутритекстовая коммуникация дает возможность М. Цветаевой варьировать образную систему. Лирическая героиня попеременно обращается то к маске мудрой женщины, отрешенной от любви, то к маске Кармен, представляющей роковую силу, равную герою. Именно Кармен оказывается наиболее подходящей участницей любовного поединка. И она, и Дон Жуан символизируют разрушительный характер любви. В то же время любовь определяет их сущность.

Если в первых стихотворениях цикла тип коммуникации между героями — это отношения «разминовения», далее развивающиеся

как любовный поединок, то в последнем они становятся гармоничными на основе поэтического вдохновения.

¹ Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного // Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : в 3 т. Т. 1. Екатеринбург, 2012. С. 118.

² Фариню Е. Введение в литературоведение : учеб. пособие. СПб., 2004. С. 523.

³ Лейдерман Н. Л., Скрипова О. А. Сюрреалистическое мировосприятие и жанр «гиперлирической» поэмы (М. Цветаева «Поэма Воздуха») // Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 682

⁴ Эфрон А. О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери. М., 1989. С. 250.

⁵ Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. М., 1998. С. 120.

⁶ Тростников М. От декаданса к авангарду : поэтологический очерк европейского менталитета XX в. // Семиотика и Авангард : антология / под общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 2006. С. 676.

⁷ Цветаева М. И. Избранные сочинения : в 2 т. Т. 1 : Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. М., 1998. С. 603.

⁸ Пояс [Электронный ресурс] // Словарь символов. URL: <http://slovar.plib.ru/dictionary/d23/678.html>.

⁹ Гаспаров М. Л. Марина Цветаева : От поэтики быта к поэтике слова // Избр. ст. М., 1995. С. 314.

¹⁰ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 4. С. 17.

3.6. Незавершенность сюжетов — один из творческих принципов А. П. Чехова

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.20

Исследователи не раз обращались к интерпретации финалов произведений Чехова, пытались осмыслить итог развития сюжетов, определить авторское отношение к героям, в этих финалах так или иначе проявленное. Не случайны определения сюжетов, связанные с душевным состоянием главных персонажей: «сюжет ухода», «сюжет прозрения» и др. В самом деле, уход, отъезд из дома, разрыв

отношений — это именно завершение повествования, поскольку включает в себя поступок, действие или хотя бы решение.

Интересно на те же самые сюжеты посмотреть под другим углом зрения, сосредоточив внимание не на судьбе героев и их мировосприятии, а на том, как строится рассказ о происходящем и чем он завершается. И тогда очевидны *н е з а в е р ш е н н о с т ь , н е о к о н ч а т е л ь н о с т ь , н е п р е д с к а з у е м о с т ь п р о д о л ж е н и я* — особенности поэтики Чехова.

Остановимся на рассказах с трагическими финалами («Ванька» и «Спать хочется»). Счастливым засыпает Ванька, опустивший в почтовый ящик письмо «на деревню дедушке»¹. «Смеясь от радости» (т. 7, с. 12), засыпает Варька, задушившая ребенка. Героям не дано осознать ситуацию. Это читатель поймет, что письмо не сможет дойти до адресата и крик детской души не будет услышан. Читатель сможет представить, что будет с несчастной Варькой, когда хозяева обнаружат мертвого ребенка. Сила эмоционального воздействия подобных финалов именно в их незавершенности, обрыве повествования до развязки.

Обратимся к «Учителю словесности». Рассказ о влюбленности, женитьбе и благополучном семейном существовании Никитина завершается полным смятением, паническим желанием бегства: «Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (т. 8, с. 326). Однако это всего лишь запись в дневнике. Очевидно, что осознание окружающей пошлости пришло к герою, но никаких действий, поступков у Чехова в финале мы не видим.

По отсутствию поступков аналогичен финал в «Доме с мезонином». Рассказ строится на воспоминаниях о возникшем и угасшем чувстве влюбленности. Воспоминания достаточно яркие, создающие иллюзию сиюминутности происходящего. Однако разрыв отношений не привел к трагедии: прошлое уже «забывается», вспоминается «смутно».

Лирический возглас в финале «Мисюсь, где ты?» (т. 9, с. 191) подчеркивает значимость того, что было когда-то, но вместе с тем и временность, необязательность возникших отноше-

ний. Да, вмешалась старшая сестра, она виновница отъезда и разрыва, но... никто не протестовал, никто не пытался что-то исправить. Именно в отсутствии поступков, в закономерности незавершенности финала и кроется авторский подход: настроение подменило действие.

Теперь обратимся к примерам, в которых уход героя, героини или кардинальное изменение жизни — сознательный, самостоятельный шаг, поступок.

Финал повести «Дуэль» не вытекает из сюжетного развития. Лаевский мечтал о бегстве, но никуда не уезжает и начинает непривычную для себя трудовую жизнь. Фон Корен, ненавидевший Лаевского и готовый убить его на дуэли, уезжает, но заходит попрощаться и пожимает Лаевскому руку. И автор, и читатель понимают, что совершившаяся перемена не может восприниматься как окончательная, итоговая. Однако в рамках повествования Чехову важен поступок, важна реализованная готовность героя и пусть маленькая (три месяца), но проверка временем. Финал интересен, с одной стороны, своей явной незавершенностью, неокончателностью, с другой — прозвучавшими раздумьями о правде, которую «никто не знает», но, «быть может, и доплывут до настоящей правды» (т. 7, с. 448).

В повести «Моя жизнь» переход главного героя «в рабочие» не случайный порыв, а обдуманый шаг, несмотря на целый ряд противодействий и препятствий. Не только автору, но, очевидно, и герою понятно, что этот переход ничего не изменил в общей жизни, а в собственной судьбе Мисаила удовлетворение могла принести лишь независимость от отца и верность своему слову.

Финальная сцена не связана ни с деятельностью героя, ни с его убеждениями. Об этой стороне жизни мы узнаем из предельно кратких нескольких слов в его записках: «В будни я был занят с раннего утра до вечера» (т. 9, с. 278). Завершает повествование сцена на кладбище, не конкретная, а «одна из», привязанная к выходному дню и к хорошей погоде. В ней участвует так и не соединившаяся с Мисаилом Анюта Благово и дочка покойной сестры.

При явной сюжетной незавершенности обращает на себя внимание лиризм и теплота финала за счет рассказа о девочке, «радостной, счастливой, жмурящейся от яркого дневного света» (т. 9, с. 279).

Больше всего интерпретаций вызвал финал «Невесты». Расхождения касались и вопроса об окончательности разрыва с родным домом и будущей судьбы Нади. Наблюдая незавершенность судеб большинства чеховских героев, понимаем, что Надя Шумина не исключение. Еще раз подчеркнем двойной смысл финальных строк. Надя считала, что она уезжает навсегда. Автор в эту фразу вставляет маленькую ремарку — «как полагала» (т. 10, с. 222). В результате окончательность решения воспринимается уже относительно, и завершённый поступком героини финал эту завершённость, определённость утрачивает.

Обратим внимание на рассказы, в которых главные герои умирают. Посмотрим, распространяется ли на них тот же принцип незавершенности.

Сюжет «Человека в футляре», если иметь в виду рассказанную Буркиным историю учителя Беликова, вполне закончен. Но в том-то и дело, что важна не только событийная канва, но и ее осмысление. Для характеристики восприятия «человека в футляре» существенно замечание о том, что хоронить таких людей — «большое удовольствие» (т. 10, с. 54).

Рассказ о Беликове обрамлен бытовыми подробностями, среди которых и сарай старосты, и проходящая мимо Мавра. Бытовой контекст не уводит от смысла рассказа, но лишает его единичности, конкретности.

Принципиально другой герой и другая авторская задача в рассказе «Архиерей». Смерть Беликова воспринималась как итог жизни человека, не понимающего живой жизни и портящего ее всем окружающим. Повествование о последних днях и о смерти Архиерея интересно соотносением взглядов, чувств, отношений к большому и малому, повседневному и духовному, сиюминутному и вечному.

Нас в данном случае интересуют особенности финала. Интересно, что столь разные по смыслу рассказы в чем-то совпадают

по характеру их завершения. Финал «Архиерея» никак не связан ни с жизнью, ни со смертью героя. Сразу после известия о смерти повествуется о веселом пасхальном празднике. А последний абзац (через месяц после смерти героя), как и в финале «Человека в футляре», переключает внимание на сугубо бытовую ситуацию. О пресвященном Петре уже забыли, а вспоминает о нем только старуха мать, когда выходит под вечер встречать корову.

Рассказ «Дама с собачкой» интересен отказом автора от какого бы то ни было сюжетного финала. Нет ни разрыва в существующих семьях Гурова и Анны Сергеевны, не делается никаких шагов для того, чтобы любящим соединиться. Финальная фраза акцентирует внимание не на чувствах героев, а на том, что всевозможные препятствия и неприятности — впереди. В данном случае отсутствие завершающей сюжетной коллизии важно, чтобы расширить смысл произведения, не сводить его только к конкретному решению семейных обязанностей и любовных связей.

Именно поэтому в финале не конец отношений, а перспектива перехода их в новое качество, а «до конца еще далеко-далеко», и «самое сложное только еще начинается» (т. 10, с. 145). Именно на примере этого рассказа В. Катаев обобщает наблюдения о чеховских финалах, пишет об уходе автора от конкретики, определенности: «Тема легкого конца вытесняется темой трудного начала, и это вариант давнего чеховского типа рассказов об опровержении иллюзии, об отказе от стереотипного представления, о преодолении шаблонного типа поведения»².

Как мы убедились на примере произведений с самыми разными сюжетами, в финалах автор сознательно уходит от подведения итогов, от содержательно значимых акцентов. Чеховская фраза «никто не знал настоящей правды» — ключевая не только в интерпретации характеров героев, сюжетов и конфликтов произведений, но и в определении особенностей поэтики, общих принципов завершения сюжетных коллизий. «Абсолютным в чеховском художественном мире является, таким образом, лишь относительность всех известных частных “правд” в сопоставлении с “настоящей правдой”,

стремление к ней, неизменные поиски людьми “настоящей правды”, все усложняющееся о ней представление»³.

¹ *Чехов А. П.* Ванька // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. 2-е изд. М., 2007—2008. Т. 5. С.469. В дальнейшем цитаты из произведений Чехова приводятся по этому изданию с указанием в скобках за текстом номера тома и страницы.

² *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 268.

³ Там же. С. 318.

3.7. Поэтика фрагментарности: возможности и ограничения

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.21

Гуманитарное свойство скриптизации бытия начинает в последнее время восприниматься как все более массовое явление, в результате которого происходит экстенсивный перенос бытия в разнообразные формы записи. Диффузия разных дискурсов креативной, и не только креативной, деятельности может обнаружить себя в возникновении как новых жанров письменности (наиболее показательны в этом смысле явление интернет-текстов во всех проявлениях — от переписки до авторских сайтов), так и в появлении неожиданных ракурсов художественного осмысления мира. Не случайно контекст нового дискурса был заявлен как предмет, требующий своей науки, скрипторики — науки о человеке пишущем, науки о самосознании письмом¹.

Исследование результатов тотальной скриптизации бытия заставляет говорить о его безусловном влиянии на интенсификацию роли фрагмента, фрагментарности и фрагментарного письма в литературе. Вопросы соотношения фрагмента, отрывка и целого, неопределенности и проницаемости границы между документально зафиксированным фактом и художественным осмыслением

явлений реальности, линейного и дискретного письма в данной работе текстово ограничены материалом, так или иначе связанным с понятием «эго»-текста*. В аннотации к информационно насыщенной работе Ю. М. Михеева «Дневник как эго-текст» сказано, что «дневник предлагается считать ядерным понятием внутри более общего — дневниковых текстов, включающих в себя и записные книжки (ежедневник, блокнот, альбом, черновик, записи для памяти, календарь), и мемуары, письма, путевые журналы, и автобиографии, исповеди, маргиналии, рабочие тетради, и так называемые блоги в Интернете... Обобщающим для всех можно признать понятие эго-текст (*перво*-текст)»². При обосновании концептуально важного и вынесенного на обложку монографии термина автор уточняет исходный тезис: «В целом дневник можно подвести под более широкое понятие — *пред*-текста, или даже *перво*-текста, куда вместе с собственно дневниками попадут и записные книжки, и разного рода альбомы, блокноты, рабочие тетради, конспекты, черновики, телефонные и расчетные книжки, а также многие другие микрожанры письменности для себя, а иначе э г о - т е к с т а (еще одно родовое понятие по отношению к дневнику, только выделенное по другому основанию) (выделено автором; разрядка наша. — А. П., Т. С.)»³.

Импульсом к размышлениям стала современная тенденция тотальной публикации текстов «черновикового художественного создания»⁴ и даже текстов «нулевой степени письма» (Р. Барт). Симптоматично, что современная филология, рассматривая маргинальные явления, все реже ставит вопрос о художественном статусе того или иного текста, равно как и вопрос о критериях, разграничивающих эстетически значимое и эстетически несостоятельное, зачастую от-

* Материал ограничен и жанрово, и хронологически: в XIX — первой половине XX в. это устойчивые жанры дневника, рабочих записей, рабочих тетрадей, записных книжек. Во второй половине XX столетия — записные книжки писателей. В современной литературе — это разнообразные малые прозаические жанры, которые активно публикуют «толстые» журналы: записки, заметки, «рассказики», виньетки, фрагменты дневников, записные книжки, фрагменты травелогов, эпистолярии, дембельский альбом, парадоски и т. п.

казываясь от фиксации органики и/или механистичности перевода/неперевода документа жизни в явление искусства. Так, определяя функции эго-текста (культурная память, завещание, релаксационно-терапевтическая, аутокогнитивная и/или социализационная, культурно-игровая, квазидialogовая, гигиеническая, литературно-творческая), собственно креативную функцию Ю. М. Михеев не только ставит на последнее место, но явно считает ее необязательной, хотя и признает, что, «так или иначе, всякий автор дневника неизбежно становится — хочет он этого или нет — своего рода сочинителем»⁵.

«Документация своей идентичности» (А. Эткинд), безусловно, может не претендовать на статус литературности. Более того, не претендуя на художественную результативность, она порой ее приобретает в результате рецепции. Не случайно современный исследователь, автор книги, посвященной записным книжкам как русских, так и европейских писателей, выполненной с активным подключением лингвистических методов исследования, связывает непубликацию/публикацию записных книжек с невозможностью/возможностью приближения к художественному дискурсу:

В обеих модификациях (неопубликованные и опубликованные. — А. П., Т. С.) отправитель сообщения (автор) представляет себя при помощи личного местоимения «я». <...> В отношении получателя сообщения две модификации записных книжек разительно отличаются друг от друга. До публикации получатель чаще всего совпадает с отправителем текста. Это автокоммуникация — тип коммуникации, который был определен Ю. М. Лотманом как передача сообщения от «я» к «я». <...> После публикации записных книжек получателем сообщения становится неопределенное множество людей, без временных и пространственных ограничений. Интерес читателей к записным книжкам может быть обусловлен вниманием к личности автора или к описанным в записной книжке фактам (периоду истории). Поскольку отправитель не ставит перед собой задачи передать социальную информацию, получатель и не ожидает этого типа знания, что составляет принципиальное отличие от публицистического дискурса. Отсутствует прагматическая заинтересованность читателя. Тем самым опубликованная записная книжка приближается

к художественному дискурсу по двум признакам: 1) отсутствие прагматической заинтересованности получателя...; 2) двойная коммуникативная рамка. Здесь есть внутренний отправитель и внутренний адресат (автокоммуникация в записной книжке; повествователь или рассказчик и внутренний адресат в художественной литературе), а также внешний получатель (неограниченное множество читателя) и внешний отправитель (автор в художественном произведении, редактор и/или публикатор в записной книжке)⁶.

Нам уже доводилось писать о процессе художественной легитимизации маргинального, ощущаемого в XIX в. в качестве документального и подсобного, жанра записных книжек в литературе последней трети XX в.⁷ Формально писатели XIX—XX вв. обозначают свои записи «для себя» весьма традиционно: «записная книжка», «рабочая тетрадь», «дневник». Путаница возникает при попытке жанровой характеристики и фиксации результатов «записей для себя» со стороны исследователей. Так, например, отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой личности и авторской, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего записи не предполагалось публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершенного самой жизнью, обуславливает метафоричность и оценочность в номинации жанра с точки зрения аналитиков, самое «спокойное» из которых — «творческая лаборатория».

В литературоведческих работах можно прочесть различные определения записных книжек и тетрадей Ф. М. Достоевского («творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал»), А. П. Чехова (бессмертные черновики), «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр»), В. Хлебникова («поэтическая обсерватория»), А. Ахматовой («дневник для себя»).

вой («листки из дневника», «новеллы», «бесценный материал»), А. Т. Твардовского («автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души»), А. Платонова («плод независимого философствования»), Вен. Ерофеева («малый миф»), С. Довлатова («книга небывалого жанра», «жизнь, превращенная в “соло на ундервуде”») и пр.

Характерно название статьи Н. Гончаровой, посвященной записным книжкам А. Ахматовой: «О так называемых “дневниковых записях” Анны Ахматовой», в которой симптоматично признание: «Говорить о дневнике (выделено автором, разрядка наша. — *А. П., Т. С.*) Анны Ахматовой неправомерно: мы имеем дело с записями дневникового характера, разбросанными среди других текстов в рабочих тетрадях, записями, в которых прорывается нечто личное или намеревающееся казаться таковым. Они-то и станут предметом нашего рассмотрения, а название “дневниковые” принято нами как условное, для удобства обозначения этого феномена»⁸. Работа Н. Гончаровой — очередная исследовательская попытка выяснения того, как «вспышки сознания в беспамятстве дней» (А. Ахматова) претворяются в прозу поэта, как фрагментарное письмо становится системой фрагментов как особого жанра, о котором неоднократно писала и говорила в связи с Пушкиным сама Ахматова: «То, что мы называем ахматовскими “дневниковыми записями”, ахматовской прозой из записных книжек, есть ряд вспышек (выделено автором, разрядка наша. — *А. П., Т. С.*): ряд пушкинских фрагментов, написанных с учетом “литературного карбонаризма” Проклятых поэтов и их младших современников»⁹.

Если фрагмент как жанр и фрагментарность как манера письма заложены в самом способе создания любого эго-текста, вне зависимости от судьбы его рецепции (в любом случае это «труды и дни»), то фрагмент как «самостоятельная литературная форма» в современной литературе (если считать постмодернизм до сих пор ведущим ее направлением) приобретает особую коннотацию: «Эффект фрагментарности в литературе постмодернизма достигается

элиминацией объединяющего текст авторского сознания, отказом от последовательной повествовательной стратегии в пользу коллажа и пастиша»¹⁰.

Фрагментарность как эстетическая норма литературы потока сознания и литературы постмодернистского толка несомненна, но художественно состоятельна только при условии соблюдения тех же законов, что присущи ставшими эстетически значимыми эго-текстам, в которых «соединение заведомо разнородных, нестыкуемых фрагментов провоцирует на то, чтобы прозреваемое целое виделось не как поток жизни, а как нечто многомерное, как несколько сюжетов, развивающихся в одно и то же время»¹¹, в которых единый смысл стенограммы жизни и стенограммы творчества передается особыми сознательно-бессознательными средствами и «отличается концентрированной образностью»¹².

Исходя из ракурса исследования и возможности и ограничения дискретного, порой незавершенного письма, позволим себе сначала остановиться на той эстетической недостаточности, которую чревата фрагментарность, а затем продемонстрируем ее безусловные возможности.

Слово, как известно, обладает способностью «проговариваться». Леонид Костюков в предуведомлении к тексту, имеющему авторский жанровый подзаголовок «Триптих» и названному «Мало кто оттуда выйдет», признается: «В последнее время я не сумел довести до конца довольно много прозаических начинаний. Возникли впечатление кризиса апробированных систем, тоска по чему-то новому, другому письму, другому способу диалога с читателем. Вряд ли мне удалось с первой попытки создать это новое, но, может быть, получилось выразить тоску»¹³. После вербализации личностной установки становится очевидным, что заявленная автором жанровая номинация (триптих) по определению не может быть реализована, текст будет разворачиваться (и разворачивается) как воплощение одной эмоции путем ее фрагментарной фиксации. В то время как принцип триптиха так или иначе предполагает наличие классического принципа сюжетно-композиционного построения:

«тезис — антитезис — синтез». Называя свои опыты «Миниатюрами», Галина Жданова обнаруживает, кроме фрагментарности, еще одну, фактически обязательную, черту современной прозы определенного толка: преимущественное повествование от 1-го лица и постоянную, осуществляемую в процессе «документальных» свидетельств своего состояния попытку описания самого процесса письма (творчества): «Фразы набрасывались друг на друга, как волны. Каждой хотелось первой дотронуться до тела и проверить его на прочность. Чтобы не упасть и не захлебнуться, я быстро записываю их, и они успокаиваются»¹⁴.

Пермская писательница Нина Горланова, постоянный автор журнала «Урал», в течение последних лет публикует прозу, называемую с едва заметными жанровыми вариациями: «Всякое-разное. Из дневника писателя», «Короткие рассказы из жизни» или «Бр-тр. Из записей 2006 года». Для записей Н. Горлановой, всегда публикуемых журналом в разделе прозы, характерна непринужденная естественность повествования и установка на максимальную достоверность описания, рассчитанную на эффект узнавания читателем «своего» (мыслей, чувств, мелочей быта) в потоке повседневья. Эта проза — весьма показательный пример той границы, что возникает между документально-фрагментарной фиксацией приватной жизни и частных фактов ее, которая может стать, а может и не стать явлением художественного порядка. Н. Горланова порой дает названия своим записям, тем самым оформляя их как художественно значимый и целостный фрагмент: «Сосед и сказки», «Мы все хорошие?», «Похмеле», «У Иверской», «Язвы эпиграмм», «Молитва моего внука (5 лет)». С точки зрения микрожанров, составляющих «записи», — это чаще всего сценка, рассказ, зарисовка, скетч, афоризм. Порой повествование идет «сплошняком», фрагменты отделены друг от друга пробелами, как бы и не претендуя на литературную значимость: это всего лишь «бр-тр», даже не дневник (даты то есть, то их нет), а реестр душевных и физических состояний. Однако и факт публикации «записей», и объяснение особенностей своего творческого отношения к реальности свидетельствуют о том, что

сама писательница склонна осмыслять «Бр-тр» как литературное произведение «Позвонила Марина Абашева. Ее аспирантка принесла главу по черновикам моим. “Так ты по десять раз переписываешь! А мы думали, что все из жизни”»¹⁵.

И все же победа документального свидетельства над художественным миромоделированием проявляет себя на разных уровнях. Авторская личность, автобиографическая героиня «Бр-тр» открыто (и не игрово) совпадает с нарратором. Это писательница, художница, живущая в Перми в коммунальной квартире, которая долгое время из-за соседа, скандалиста и пьяницы, является пространством повышенного напряжения и опасности. Подробно описан близкий круг автора. Муж — Слава Букур, с которым иногда публикуют совместные работы, внуки, приходящие в гости. Обозначен и свой литературный круг: Наташа Горбаневская, Сережа Костырко, Юра Фрейдин. Для текста в высшей степени присуща густота бытовых проблем (в основном безденежье и болезни), фиксируемая постоянно и подробно: «Сняла со сберкнижки последние 60 рублей, но не удержалась и купила за 10 рублей “Независимую” с нашей сказкой “Параллюли”». Еще месяц назад она стоила 8 р.»¹⁶; «2 мая. Господи, помоги мне! Вчера я начала пить антибиотики (самамед). Почки совсем сдают... Спаси меня, Господи!!!!!!!!!!!! Слава еще лег в больницу, а я одна не могу — в депрессию так и сносит, но пью в большом кол-ве фламин и держусь»¹⁷. В данном случае опасность превращения письма в «долитературную» (Р. Барт) реальность угадывается, но во многих публикациях текущей журнальной периодики она очевидна.

Специфика современной авторской жанровой номинации в области малой прозы напрямую связана с ее структурно-содержательными особенностями, и прежде всего с характером соотношения «фрагмент — целое» и, как следствие, типом графико-текстовой тактики литературы, создаваемой на границе «выдуманности» и «невыдуманности». Публикации основных «толстых» журналов последних лет дают весьма симптоматичную картину: поэтика фрагмента, во-первых, связана с поэтикой черновика; во-вторых, являет собой «черновое сознание», но не всегда становится про-

екцией «черновикового художественного сознания». Характерен эпиграф Игоря Алексеева к его прозе «Как умирают слоны. Записки из бутылки», который можно поставить почти ко всем текстам, названным в нашей работе: «Я буду соображать до конца. И писать записки. И заталкивать их в бутылки. И бросать в море»¹⁸. Жанровые этикетки на бутылках, бросаемых в море читательского восприятия, разнообразны только на первый взгляд. Все они – знак установки на фрагментарность, но фрагментарность, регламентированную внешними факторами, а не внутренним художественным законом. В сущности, их можно сгруппировать в три основных типа.

Во-первых, это жанровые номинации словарно-справочного варианта. Например: Александр Балод, «Иронический словарь «Empire V». В журнале «Урал», посвященном художникам-авангардистам, помещены тексты, жанрово номинированные следующим образом: «Терминариум — словник», «Рукописный журнал Экспериментальной художественной выставки на Сакко и Ванцетти, 23 (1982)», содержащий раздел «График популярности за текущую неделю». Традиции, как и причины (попытка внешней систематики разрозненных фрагментов), лежат на поверхности. М. Павич в «Автобиографии» констатирует: «Я написал первый роман в виде словаря, второй в виде кроссворда, третий в виде клепсидры и четвертый как пособие по гаданию на картах таро. Пятый был астрологическим справочником для непосвященных»¹⁹.

Во-вторых, это номинации метафорико-игрового характера, в которых обозначение жанра порой входят в само название текста: Александр Жолковский («Хорошо! *Виньетки*»), А. Битов («От свиньи до свиньи, или О занятии не своим делом (отчет к собственному юбилею)», «Апология Моськи, или О критериях и масштабах (речь, не произнесенная на открытии Международной конференции, посвященной 500-летию рода Достоевских)»), Юрий Буйда («Книга левой руки»), Катя Рубина («Рассказики»), Людмила Петрушевская («Парадоски»), Галина Жданова («Миниатюры»), Ксения Голубович («Роза и остальные. Маленькая трагедия»), Давид Лившиц («Утешительный приз для аутсайдеров. Буколика».

Наконец, третий (доминантный) вариант — жанровые номинации, прямо нацеливающие на тип мышления фрагментом. Специфику этих названий можно назвать поэтикой «из»: Борис Гайдук («Макароны по-францискански. Из “Книги о еде”»), Игорь Алексеев («Как умирают слоны. Записки из бутылки»), Дмитрий Бавильский («Курс молодого бойца. Из цикла “Праздные люди”»), Олег Лекманов («Из дембельского альбома»), Андрей Битов («Из цикла “Обнуление времени”»), Леонид Зорин («Письма из Петербурга. Эпистолярные монологи»), Галина Вайгер («Музыка земли. Из венка новелл “Песня странника”»), Дмитрий Каролис («Частная жизнь начала века. Из дневников и путевых тетрадей. 2001—2004 годы. Хроники»), В. Николаев («Вся власть — приматам! Байки, высосанные из пальца»), Зоя Богуславская («Действующие лица. 1990—2000-е. Из цикла “Невымышленные рассказы”»), Нина Горланова («Короткие рассказы из жизни», «Всякое-разное», «Из дневника писателя», «Из записей 2006 года»), Евгений Арбенин («Из интимного дневника»).

Обращает на себя внимание излишняя «одетость», избыточная «упакованность» (*over dress*) современной малой прозы. Вычурность жанровой номинации сочетается и подкрепляется не просто игрой с формой, но и с техникой оснащения внешней конструкции текста. Ведется активная игра с эпиграфами, абзацами, шрифтами (подчеркивание, курсив, выделение и т. п.), датировками, посвящениями, заголовками и подзаголовками, вплоть до тавтологии и плеоназма: письма — эпистолярные монологи. Избыточность оформления становится принципом подачи текста и знаком бессознательного, скорее всего, стремления компенсировать определенную структурно-смысловую недостаточность. В такой ситуации не может не возникнуть проблема рецептивно-прагматического характера, долженствующая осмыслить причины не только активного создания, но и тотальной публикации текстов «чернового сознания» и текстов «нулевой степени письма» (Р. Барт) в современных изданиях. Некоторые из них лежат на поверхности. В первую очередь это кризис, в котором находится отечественный «толстый» журнал, бывший основным

элементом отечественного литературного процесса на протяжении двух веков. Ныне писатели предпочитают сразу же публиковать книгу. В журнал автор с именем нередко относит «остатки», которые не стесняется публиковать, поскольку у него есть свой читатель, интересующийся всем «вышедшим из-под его пера». Молодым авторам проще дебютировать малой прозой, и это уже вариант «пробы пера», осуществляемой в «миниатюрах» и «рассказиках». Однако именно малые жанры свидетельствуют о том, что в современной литературе грань документального и художественного не только сдвинулась в сторону свидетельства жизни, а не искусства, но и перешла эту грань.

Для доказательства позволим себе две цитаты из текстов, опубликованных в разных журналах (первая цитата — в прозаическом, вторая — в публицистическом разделе):

6 июля 1977 года. Среда. / Подъем — 6:30. Отвел Таню в детсад 7:35 — 8:10. / Редакция «Урала» — 9:00. Людмила Витязева вычитывает корректуру. Пришел Вадим Кузьмич — 9:25. / Ехал до Ревды с Олегом Капорейко, Маргаритой Гордеевой (синий «Москвич» 81-16, водитель Саша) 10:00 — 11:00. / Олег фотографировал памятник героям гражданской войны на кладбище и памятник в городе. / На обратном пути заехали в Дегтярск. Мама Олега угостила садовой земляникой и напитком с калиной. / Редакция «Урала» — 14:00. Сильный ливень с грозой 15:00 — 16:00. / Из редакции домой — 17:30. Чистил ковры пылесосом. Мама сварила щи с курицей и свежей капустой²⁰;

11 июля 2001 года. Зеленогорск... Прекрасные салаты в этом году уродились — Ольга сажает²¹.

Увидеть на страницах «толстого» журнала тексты такого характера и качества еще несколько лет тому назад было невозможно.

Одной из центральных проблем жанра записных книжек является проблема исследования самого механизма скрещения, со-бытия в нем внеэстетической и эстетической реальности, механизм пере-

хода системы фрагментов, имеющих статус художественности, в завершенное эстетическое целое.

Есть внешняя форма завершения незавершенного, связанная с редакторской работой и издательской стратегией. Так, например, «Новомирский дневник» А. Твардовского — издательское, а не авторское название, охватывающее записи последнего десятилетия (1961—1970) «Рабочих тетрадей», которые поэт вел более сорока лет. В «Новомирском дневнике» финалом становятся строки стихотворения 1938 г., о трагедии отчей семьи (оно было воспроизведено в тетради в записи от 18 марта 1938 г., последняя запись «Рабочих тетрадей» Твардовского датирована 2 июня 1970 г.), «закольцовывающая» судьбу и завершая дневник. Порой издатели и редакторы следуют научной строгости, не меняя ничего из написанного, в результате оставленное так, как написалось судьбой, жизнью и смертью, обретает особое, почти сакральное, завершение. В «Записных книжках» А. Ахматовой последние строки — об александрийской Ипатии, растерзанной толпой, напрямую отсылают к жизненной позиции и судьбе поэта.

Анализ того, что предлагают издательства и что действительно представляют собой рабочие записи писателей, — предмет особого исследования. Повторим, нас интересует то, каким образом фрагментарное «письмо для себя» становится «письмом для всех».

Предметом анализа станут четыре текста писателей разных поколений, мировоззренческих установок и художественных устремлений: «Новомирский дневник» («Рабочие тетради») А. Твардовского, «Оставьте мою душу в покое...» (издательское название записей Вен. Ерофеева), «Записные книжки» С. Довлатова и «Пловец» Ю. Казарина.

«Рабочие тетради», записные книжки, листки из дневника, записки, или, как их порой определял Твардовский, «россыпь», «очерки и рассказы», «наброски» (маргинальный «подсобный» жанр), вмещают в себя разноуровневый материал. Они связаны с творческой лабораторией писателя, историей и движением его замыслов, черновых вариантов произведений, а также фиксацией

личных состояний и наблюдений по очень широкому спектру вопросов, касающихся быта и бытия человека в своем времени и культуре. Здесь возможны цитаты и обширные выписки, черновики писем как частного, так и административного характера, идущие рядом с бытовыми записями, которые, в свою очередь, соседствуют с творческими «планами и планчиками» по годам.

Твардовский на склоне лет (в последнее десятилетие своей жизни) неоднократно рефлексировал по поводу своей «здоровой (или нездоровой)» привычки вести на протяжении всей жизни «необязательные строчки записной книжки»: «Вести записи в периоды хотя бы и вынужденного неписания трудно и нудно. Единств[енный] смысл их в рабочем упорядочивании мыслей и т. п. А так — за бортом все равно остается почти все самое большое, самое занимающее душу»²². Несмотря на ощутимую неполноту и фрагментарность записей, Твардовский признает их организующее и своеобразное психотерапевтическое значение, «ведь это не только след всего написанного мною, это — моя жизнь — как ни отрывочны и случайны эти записи, — без них я сам наполовину мертв...» (2002, № 2, с. 150); «...перерыв в записях всегда почти означает, что дела мои плохи, что у меня нет сил даже для них. Они приобретают серьезное вспомогательное и организующее значение особенно в пору, когда что-нибудь не пишется, а когда не пишется, так это фиксация тех моих журнальных и прочих мытарств, которые могут составить интерес на будущее, не говоря о ближайших практических надобностях: даты, цитаты и т. п.» (2002, № 4, с. 136); «не смогу быть вполне в форме, пока не возобновлю записи, какие бы они пустяковые и случайные ни были» (2002, № 10, с. 144).

Определяющим внутреннюю трансформацию идущего сквозь все творчество поэта жанрового образования — «рабочих тетрадей» — становится вектор движения от документальной фиксации к художественному целому. Ю. Буртин, автор комментариев к «Рабочим тетрадям», точно определяет уверенность, возникшую у специалистов по мере их публикации: «Своеобразен уже самый его “жанр” — сплав дневника и тетрадей, в которые автор заносил рож-

дававшиеся или шлифовавшиеся в его голове образы, строки, строфы, варианты стихотворений и фрагменты поэм. Как увидит читатель, сплав этот глубоко органичен и знаменует собой свойственное Твардовскому, как, вероятно, и всякому истинному поэту, нерасторжимое единство “жизни” и “творчества”. Внутренняя жизнь поэта и его, по сути дела, непрерывный, не знающий ни будней, ни праздников творческий процесс предстают здесь в своем повседневном переплетении и целостности» (2000, № 6, с. 132).

Ощущение уникальности жанра, его особого эстетического статуса во многом обусловлено скрещением в «Рабочих тетрадах» разного типа временных пластов: личного, исторического, творческого и возникающего на их основе собственно художественного. В этом аспекте тема старости и сопутствующий ей константный мотив старения скрепляет все временные пласты и приобретает смысло- и структурообразующий характер.

Твардовский, «так неотрывно с малых лет думающий о старости, о смерти», ощущал возрастную тему «своей» личной темой: «Завтра мне исполняется 55. “Это много” записал в “Дневнике” Эд. Гонкур по поводу 50 своих. Правда, в 70 он помышлял прожить еще десять лет для осуществления своих замыслов. Эта книга, кстати сказать, так полна темы возраста, смерти, что при моем “обостренном чувстве” этого дела я иногда испытывал такое приближение к своей плоти и духу, дыхание этой неизбежности, что старался не оставаться долго с этой приближенностью. Все вспоминается, как мать говорила о самочувствии в ее возрасте: тоскли-и-во. Казалось бы, я уже отписался от этой темы в статье о Бунине, ан нет — это только те обязательные слова, которые положено говорить по этому поводу» (2002, № 2, с. 115).

Личное время и свой возраст постоянно констатируется на страницах «Рабочих тетрадей». Фиксация «бега времени» непременно сопровождается «возрастным хронометражем». Так, фактически обязательны записи, датированные днем рождения или Новым годом, всегда ощущаемые Твардовским, как и многими, в качестве пограничного, порогового времени подведения итогов и построения

возможных планов на будущее. Например, характерная для дня рождения запись (они ежегодны, неприменны и всегда сопровождаются жестким самоанализом): «21. VI. 65. Итак, формально, до нынешнего дня мне было за пятьдесят, отныне под шестьдесят. Конечно, это уже на середине второй половины жизни (в лучшем случае), но если уж так заплыл, то не назад же возвращаться — до того берега, откуда вошел в воду, уж куда дальше, уже не доплыть — остается тянуть до другого. <...> Хорошо бы, конечно, переживать старение, упадок сил, всяческие потери (волос, зубов и т. п.) как временное, хоть и горькое состояние — вроде временного пребывания вне партия с надеждой на восстановление» (2002, № 2, с. 117).

Твардовский фиксирует свой возраст и в дни сдачи избранного или публикации крупного произведения: «Вычитал два тома (I и III). Как-то совпало, что переход из “под 50” в “за 50” совершился при пересмотре всего написанного мною, а я, так часто оглядывающийся на свое “наследие” мысленно, суммарно, теперь должен пройти и это: трезвую, один на один с самим собою оценку всего этого» (2002, № 2, с. 118).

Твардовский чрезвычайно внимателен к возрасту своего близкого и неблизкого окружения — от родных до литераторов и политиков. Сущностная констатация возраста постоянна, ее формы — вариативны. От реплики: «я со своей старухой» (о себе и своей жене) до литературного портрета, также имеющего разные воплощения. Своеобразный блиц-портрет: «Как видение — Наровчатова вчерашний, о котором в обычном “разрезе” говорилось в докладе, а потом он сидел во дворике ресторана с также упоминавшимся Бауковым — жуткий: толстый, рыхлый, бледный, плешивый, беззубый — некогда красавец ИФЛИ» (2000, № 6, с. 149). Гротескный портрет, например, А. Н. Поскребышева: «Отдыхает здесь на правах персонального пенсионера маленький, лысый почти до затылка человек с помятым бритым старческим личиком, на котором, однако, как и в форме маленькой, вытянутой назад и вверх головы и поваленного почти плашмя от бровей лба, проступает сходство с младенцем и мартышкой. Нижняя часть

лица более всего определяет это второе сходство — тяжеловатая, выдвинутая вперед. Голос неожиданно низкий, с небольшой хрипотцой. Походка старческая, мелкими шажками, почти без отрыва ступней — шмыг-шмыг-шмыг. Зад осаженный, сбитый кверху, как это бывает у стариков. Это — всего десяток лет тому назад — владыка полумира, человек, который, как рассказывают, со многими из тех, чьи портреты вывешивались по красным дням и чьи имена составляли неизменно “обойму” руководителей, здоровался двумя пальцами, не вставая с места» (2000, № 9, с. 158).

В жанре психологического портрета представлены три старости, очень близких для Твардовского в разные годы людей — Маршака, Исаковского, Соколова-Микитова. И вновь фиксация старческого угасания (при несомненной любви к своим старшим друзьям) преимущественно горько-беспощадная:

Один из них очевиднейшим образом стар, одевается с помощью няньки, жалким движением каких-то неумелых рук («руки-крюки»), точно он в жизни ничего ими не держал, кроме пера, — так оно и есть — управляется с протезами зубов, очками и слуховым аппаратом (сломал-таки), снедаем старческим тщеславием, не дающим ему ни минуты покоя, — все же остро и живо интересуется тем, что происходит «в миру», правда, м. б., отчасти по связи со своей статейкой о Солженицыне, но все же.

Другой не так уж и стар, но совершенно раскис, растворился в болезнях и старческой нежности к этой бабе. <...> Он полон угрюмого отвращения ко всему «мирскому», не терпит даже слабых напоминаний о работе, о каких бы то ни было возможностях продолжить жизнь в лит[ературе], начисто чужд всему, что так поглощало меня все это время, — ни одного вопроса, ни тени интереса. <...> Глубоко честный, он страдает от ничегонеделания, понимает, что так нельзя, и поэтому с готовностью отдается малейшему недомоганию — это освобождает, это уже как бы тоже дело, болеет — как дело делает.

И странная вещь — оба — так-сяк, один, держась за жену, другой — за кого придется (целый месяц за «переводчика» Кулешова), устремляются в кино и высиживают до конца любой фильм, — один

не видя ни черта, а другой не видя и не слыша (затем и «переводчик»). Боже, милостив буди нам, грешным, страшнее этого ничего нет в старости.

Ив[анну] Сергеевичу тоже 70 лет, он тоже слеп, читает с лупой, любит вздремнуть, трубочку пососать, рюмочку пропустить, у него мало энергии, убыль сил, но он нынче смотался в Карачарово, чтобы не пропустить там раннюю весну, хотя давно уже не охотится (2000, № 11, с. 165).

Твардовский беспощаден в констатации физиологического комплекса, связанного с процессом человеческого старения. Беспощаден и к себе, и к другим: «Был помоложе, хватало сил — так ли, сяк — и для журнала, и для своей работы, и для пьянства. Теперь их только-только либо для журнала, либо для себя, а для последнего уже в любом случае нет» (2000, № 6, с. 149); «Приверженность к рюмочке и сну (творческому). Неужели мне предстоит такая старость?» (2000, № 9, с. 141); «Больше всего стал ценить сон. Сплю охотно и днем, если есть возможность. Устаю к середине дня так, что ни на что не тянет, кроме сна» (2000, № 11, с. 149); «Похудел за неделю на 2,5 кг, и то еще 97. Унизительные заботы, но возраст подпирает» (2000, № 11, с. 154); «Все не соберусь записать, как я с годами стал любить, вернее, ценить сон, отдых, постель, когда спится. Что-то есть у Т. Манна об этом очень умственное и изящное — вроде того, что человек в постели как бы обретает тепло и покой, какими он пользовался в утробе матери, и даже любит принимать позы, скрючиваться, как зародыш» (2001, № 12, с. 152); «Заметно стал забывать имена, названия и много чего. С некоторым усилием удается еще вспомнить то то, то другое, но худо, если это войдет в привычку» (2001, № 12, с. 152).

По всему тексту разбросаны меткие и отнюдь не всегда благостные определения старости: «декоративный старик» (от Р. Фросте); «благородный интеллигентный старик»; «приятный, хоть и несколько самодовольный старикан»; «пустопорожняя старость» (от Н. Тихонове); «чудные старики... итоговое благополучие» (о генерале армии А. В. Горбатове и его жене); «подавленный,

старый» (об И. Эренбурге). О Н. С. Хрущеве после отставки, размышляя о том, что ему можно делать: «Ничего, кроме обрушивающейся на него при столь внезапном торможении, подкрадывающейся под самое сердце старости, немощи, бессилия, забвения, м. б. еще при жизни» (2000, № 12, с. 139). «Старый и разбитый эгоизмом и алкоголем» (об Ю. Олеше); «тихая старицкая сосредоточенность»; «растленный старец» (о М. Шолохове); «Чудо-юдо. Смесь внешней живописности вдохновенного старца со старицким тщеславием и неумной болтливостью» (о Коненкове)» (2003, № 8, с. 160).

Но более, чем угасание физических сил, Твардовского удрочают изменения, связанные с психологическим комплексом старости и старения. Он пишет о старых большевиках «с их проблемами рац[ионального] питания и долголетия и младенческим благодушием в отношении реального нынешнего мира. В отношении этого мира у них одна только претензия, что он, даже предоставляя им Барвиху и пр., недостаточно занят ими» (2000, № 6, с. 137). Постоянно фиксирует приметы убывания своих творческих сил: «Много раз я преодолевал эти “кризисы”, вновь и вновь являлись силы, и порыв, и упорство, но боже, как я уже не молод, — уже все меньше шансов на “потом”» (2000, № 7, с. 138). Мучительно думает о возникающем с годами «самообережении и старческом честолюбии».

Несложно заметить, что в основном констатация старости и старения маркирована негативно, что реализуется и в частом употреблении резких, сниженно-телесных, бытовых физиологических деталей, и в том, что случаи описания «достоинства старости» чрезвычайно редки, пожалуй, только: «чудные старики», «благообразный старик», «интеллигентная старость». Однако Твардовский не был бы Твардовским с его устойчивым позитивизмом и неизменным стремлением к позитивности, чтобы, отнюдь не снимая ощущения трагичности бытия, при этом категорически не отметить мысли о безысходности и напрасности жизни. «Рабочие тетради» — свидетельство того, как упорно и мучительно Твардовский ищет выходы

из психологического и экзистенциального тупика, «арзамасского ужаса» (Л. Толстой), в который вгоняет человека мысль о конечности его пребывания на земле.

Писатель в «Рабочих тетрадах» вырабатывает, сообразуясь со своими мировоззренческими установками, свой алгоритм преодоления возраста и примирения с мыслью о приближении «неизбежного конца». Прежде всего это постоянное возвращение к земле, природе, «приусадебным делам», которые, видимо, давали ему ощущение молодости и полноты жизни, в отличие от «журнальной маяты» и саднящих сердце нереализованных планов:

Только здесь, встретив зиму не в городских условиях, впервые с радостным чувством как бы выздоровления от тихого и унылого недуга, отметил увеличение дня, нарастание световой части суточного времени. А третьего дня, когда еще не так и отпустило после больших морозов, выйдя утром на крыльцо, ощутил, увидел, почувствовал слабый, но явственный предвесенний настой — свет, снег, отряхнувшие снег деревья — все не то, что вчера, неделю назад. Все еще будет — и февральские морозы, и мартовские метели, и затяжные холода, но что-то уже сломилось бесповоротно. И, очень похоже, силенок еще не на одни только унылые итоги, но и на новые затеи (2001, № 12, с. 131—132).

«Поздний возраст», определяемый А. Ахматовой как «могучая евангельская старость», позволил Твардовскому, при до конца сохраняемом пафосе социальности, не отклоняя его, сопрячь свои духовные и душевные искания с безусловными константами человеческого существования, которые вошли в «Рабочие тетради» системою устойчивых мотивов семьи, рода, «опыта быстротекущей жизни», «жестких сроков», природы и творчества.

«Рабочие тетради» шестидесятых показывают, как складывается у Твардовского идеал старости. Например, в течение весьма продолжительного времени он «обкатывает» варианты с «ключевой строкой»: «Такую бы старость — чтоб также свободно дышалось...»; «И думалось просто: / Таковую бы добрую старость...», и, наконец: «Ах, добрая осень, / такую бы добрую старость».

Стихотворные наброски «Рабочих тетрадей», посвященные теме старости и прямо соотносимой с ней темой смерти, бесценны в том смысле, что не только обнажают процесс перехода бытового языка в состояние языка поэтического, но являют сам момент гармонизации мира. Однако нет смысла упрощать характер этого процесса. В «Рабочих тетрадях» есть стихотворные варианты, несущие печать прозаически-сниженного осмысления темы возраста: «Пей, обижайся и кури, — / Но хоть поменьше говори. / Не уверяй, мы так поверим, / Что ты еще отнюдь не мерин. / И на почетном рубеже / Попробуй вспомнить о душе» (2004, № 5, с. 138); «Купается на зорьке / Тщеславный старичок. <...> Чтоб члены отогрелись — / Нещадно тело трет. / Ополоснувши челюсть, / Вправляет в жалкий рот» (2000, № 6, с. 160).

Но одновременно, уже в черновых стихотворных строках, идя от прозы к поэзии, от мысли к чувству, от констатации к постижению, А. Твардовский снимает саму возможность резких бытовых подробностей, смягчает, чаще всего убирает анализ психофизиологической закомплексованности, свойственной старости и старению, и дает результат длительной предшествующей поэтическому высказыванию рефлексии, порой уже в тетрадях фиксирует поэтическую формулу преодоления и примирения с «тем ужасом, что был бегом времени когда-то наречен» (А. Ахматова).

«Рабочие тетради» обнажают сам переход от документально-фрагментарной фиксации старения к художественному осмыслению старости как особого и значительного этапа жизни. Твардовский находит способы примирить себя и с мыслью о конечности своего личного существования. Это ощущение себя — «малой части» — в бесконечно движущейся жизни, которая будет продолжаться вечно: «Нет, все-таки нет, / ничего, что по случаю / Я здесь побывал / и отметил галочкой».

Еще одним средством, связующим в единое целое онтологическую дискретность эго-текста, становятся его стиливые характеристики. Стилистические пласты «Рабочих тетрадей» Твардовского невероятно многоликие и разветвленные, причудливо соединяясь между собой, вступая в чрезвычайно сложные отношения взаимо-

полнения, конфликта, выполняют роль возникновения новой, подчас не сразу считываемой нюансировки основного смысла. Нарративная основа тетрадей — поток сознания, в котором переплелись мысли главного редактора о своей судьбе и судьбе своей страны, констатация личностных сиюминутных или ретроспекция давних душевных и интеллектуально-духовных состояний, наличие множественности способов авторефлексии, направленных на попытку понять свое предназначение и движение как поэта, славой не обделенного, и как человека, к которому вплотную подходит «нарастающее неприличие старости». В результате записи-рассуждения государственника об истории и будущем страны могут закончиться бытово-констатирующей, но одновременно ироничной фразой: «Дожжок прошел». В одном абзаце сталкивается и прозрачный «бунинский» стиль, и архаизм, и просторечный оборот, а официально-деловое слово ломается соседством с измененным, вновь из сферы деловой речи словом (не «вить», но «оборудовать»), фразеологизмом: «И сладость жизни, и — в особые наплывы тягость и безрадостность ее заключительных лет. Нечего, нечего силиться продолжать тот ее период, который уже позади (журнал и прочее). Дай бог оборудовать гнездо, претерпеть всю эту волюнку с газом и переоборудованием и втянуться в тихую стариковскую рабочую пору»²³. Зачином размышления о делах журнальных (как нередко пишет Твардовский, «журнальных мытарствах») становится грубоватый фразеологизм, отсылающий к крестьянским корням главного редактора: «И если ни там, ни там не будет ни мычания, ни отела, еще раз спросить: может ли писатель редактировать журнал, где он лишен возможности напечатать собственную вещь, имеющую такое значение для всей его жизни? С богом! Довольно неясности и бесплодных томлений на старости лет!» (т. 2, с. 451). Прием «сшибки» разных стилей — один из самых частых и естественных для сознания Твардовского «Рабочих тетрадей». Например, он фиксирует (и нет причин сомневаться в точности фиксации, поскольку «Рабочие тетради» велись поэтом без оглядки на возможность публикации) разговор о журнале в «верхних этажах власти»: «Я: Ну что ж, давайте говорить, что будем завтра варить.

Б[еляев] (функционер от литературы. — А. П., Т. С.): Мы хотели Вас послушать, какие вы имеете предложения к выходу из этого тяжелого положения» (т. 2, с. 459). Или о противоестественности совмещения сервиллизма в литературе и служения литературе: «...но уж как попал литначальником, так поделом вору и мука» (т. 2, с. 491).

Поздний Твардовский, личность максимальной творческой и интеллектуальной свободы, не мог не осознавать многослойность своего мышления, которая сказалась на лексическом корпусе записей. Многослойность, повторим, вплоть до конфликтности, которая идет от сложности сознания художника, творческое волеизъявление которого, с одной стороны, поставлено в «жесткие рамки» (Твардовский произносил/писал это слово по-смоленски — «рямки») необходимого государству, с другой, несущего в себе непростое, но органичное соединение народного и элитарного варианта русской культуры. Размышляя о том, что партийное и литературное руководство не было готово к крутому изменению маршрута поэта-депутата, поэта-лауреата, поэта — члена правительства, редактор оппозиционного журнала замечает: «И вдруг — и “НМ” со своим Солженицыным и др., со своим неуковырным (все чаще под руку словечки моего детства, «белоруссизмы) редактором...» (т. 2, с. 377).

Осознавая не природную, органичную для его сознания, а внешнюю чужеродность диалектного слова в рабочих записях, он порой берет его в кавычки или выделяет курсивом: «Вьюга, по-земка, “серебряные змеи” на шоссе, сплошная *немереча* на поле по кольцевой, где только тощие посадки», — и здесь же рефлексировать по поводу «выскочившего» из подсознания слова: — «Вьюга — *немереча* (словечко из дому, похоже, белорусское)» (т. 2, с. 441).

Естественно предположить, что частотность употребления диалектного слова в записках должна быть очевиднее в тех фрагментах, которые связаны с набросками так и не написанной Твардовским «главной книги» — книги «Пан», посвященной его семье, детству, отцу. Отчасти так и есть. Например, в связи с мечтами отца (которого за его особый гонор называли «паном») о переселении на «богатые земли»: «Помню, как он возвращался оттуда после “смотрин”, а мы

встречали его по выходе из нашего леска, со стороны Ковалева, на “уругу”*, и по тому, как он, прежде чем поздороваться, откинул с тропы какую-то хворостину (не на месте!), мы поняли, что в Поволжье мы уже не поедem» (т. 1, с. 39). Слои воспоминаний, наполняющие записи, реанимируют речевую стихию, в которой прошло детство поэта, что с неизбежностью заставляет в ретроспективных фрагментах появляться диалектному слову: «Удивительно, как я еще помню в неизменности своей хутор, каким он был более тридцати лет назад — весь, до самой малой луговой дорожки. Там, на месте, уже нужно было перенестись мысленно в Москву, чтобы вспомнить, как все было, а на месте уже ничего не узнать, не найти, кроме единственной нашей сажалки** с “курганом” или “островом”...» (т. 1, с. 58). Или о бездомной юности: «До этого “углы” и житье в одной комнате со всей плоймой»*** (т. 1, с. 28).

Жизнью «того», смоленского, словечка наполнены записи о привычной для Твардовского работе на земле сначала на даче во Внуково, последние годы в дачном поселке Пахре. Сам поэт называл это забавами с землей «чуждачествующего» и «играющего в единоличное хуторское хозяйство дачника» (т. 2, с. 197). Например, среди записей о преобразовании своего подмосковного «приусадебного участка»:

Пересадил:

- 1) старую сирень от веранды;
- 2) клен заморский, выявившийся в кусте жасмина — страшно трудно дался;
- 3) маленькую антоновку от лесной стороны;
- 4) дикую «дулю»**** (груша), что разрослась внизу верхнего сада без толку (принес как-то из лесу прутик)» (т. 1, с. 178).

* Уруга — сенокосное пастбище, уголье (Словарь смоленских говоров. Смоленск, 1998. Вып. 8. С. 83).

** Сажалка, или сажелка, «искусственный водоем» (Там же. С. 157).

*** Плойма — о большом количестве людей (детей, родственников и т. д.), животных (Там же. Вып. 8. С. 83).

**** Дуля — дерево груши (Там же. Вып. 3. С. 152).

Приведенные цитаты — весьма обычный и «спокойный» вариант существования диалектного слова в записях поэта. Любопытнее и художественно результативнее появление диалектного слова в иных текстовых ситуациях, в частности в ситуации перехода, совмещения временных ассоциаций, которые нередко таят в себе иронию, порой самоиронию:

Неудержимо тянет к преобразованиям природы. Вчера Маша выдернула ботву побитых утренником помидоров, и я ее с удовольствием затолкал в компостную скрыню*, из которой в прошлом году выкатил в зиму под эти самые помидоры 60 тачек «муравейника», как называл Трифон Гордеич перепревшую, перегоревшую всякую травяную и дерновую всячину, — итог, скажем прямо, невелик, «но движение все, цель ничто» (т. 2, с. 410).

Диалектизм нередко становится точкой, парадоксально стягивающей воедино и тем гармонизирующей разные сферы сознания: памятное с детства словечко может неожиданно стать переходом от сиюминутного наблюдения к имплицитно выраженной (вновь не без горькой иронии) самоидентификации Твардовского. Происходит сложное совмещения состояние человека «здесь и сейчас» с памятью детства («там и тогда»), порой усложненное памятью литературы:

Мне почти мучительно хочется подчистить здешние (дом творчества Барвиха. — *А. П., Т. С.*) чудесные — ближе к краю парка, вдоль озера — престарелые сосны, спилить у них сухие торчаки** обломившихся некогда сучьев, разнять переплелившиеся и удушающие друг друга деревья разных пород, подобрать валежник. — А здесь и садовые насаждения просят подчистки от «волочков»*** и безоб-

* Скрыня — сундук, небольшой ящик (Словарь смоленских говоров. Вып. 10. С. 39).

** Торчак — 1) стоймя, торчком; 2) выделяясь из общего ряда» (Там же. С. 194).

*** Слово «волочки» в «Словаре смоленских говоров» не зафиксировано, но авторы-составители «Новомирского дневника» (В. А. и О. А. Твардовские) определяют его как «дикие побеги, отпрыски от корня плодового дерева» (т. 1, с. 355).

разивших крону лишних сучьев, отростков из-под коня. — Где-то в русской литературе есть полусумасшедший и, кажется, запивающий, словом, беспутный помещичий сын, занимающийся в период «каникул» обрезкой старых деревьев в саду» (т. 1, с. 345—355).

Весьма броским становится употребление диалектного слова при портретной и поведенческой характеристике людей, которым это слово не только не знакомо, но и как бы противопоказано. Здесь функциональность диалектизма — оценочно-негативная. Так, в наброске излишней, на взгляд Твардовского, осторожности его редколлегии в ситуации трудного прохождения статьи «По случаю юбилея» (1965), где было «слишком много» Солженицына, что ставило журнал под очередной удар, главный редактор пишет: «Подошел Сац, развесив грибы, потускнел Лакшин, изредка оживляясь: нет, что же все хорошо. — А почему, хотелось сказать, вы мне раньше не сказали, что про Солженицына многовато (Кондратовичу “так и казалось”, но промолчал). Неужели действительно они меня боятся? — Вздор» (1, 30). В словосочетании «развесив грибы (губы)» соединены сразу несколько значений, но все они — уничижительного характера: «Г р и б ы з а к у с а т ь — 1. Заняться. 2. Рассердиться, надуться. Г р и б ы с к л а д ы в а т ь (сложить, развесить, распустить) — собраться плакать, заплакать. Г р и б а м и ш л е п а т ь — по невнимательности, рассеянности не замечать чего-либо, прозевать. Г у б ы р а з в е с и т ь — быть невнимательным, рассеянным»²⁴.

Сюжет «Твардовский — «Новый мир» — Солженицын» — отдельный и очень важный пласт «Рабочих тетрадей» шестидесятых годов. Это история открытия великого писателя, восхищения его творчеством, борьбы за публикацию его прозы. И это история постепенного и мучительного разочарования Твардовского в Солженицыне-человеке, что «для себя лишь хочет воли» (устойчивая аттестация Твардовским поведения Солженицына). Лексическая аура, окружающая этого героя тетрадей, весьма непроста. С одной стороны, это лексика, присущая литературным рецензиям, статьям, даже докладным запискам, связанная с необходимостью

доказывать обязательность открытой публикации произведений писателя во всех инстанциях: и в литературно-бюрократических, и в государственно-властных. С другой, это сильный пласт разговорной, просторечной лексики в оценке личности писателя. «Зверь», — может воскликнуть Твардовский, или: «Бесподобный парень!». Но в конце концов он решительно разводит Солженицына-писателя и Солженицына-человека: «Вчера был Солженицын. Мы думали, он придет обрадованный каким-то, хоть малым, движением воды, а нет. Квасец! <...> Бог ему судья, но я уже жалею, что надписал ему Лирику этих лет “С неизменной любовью”, не добавив: “к его таланту”. Его самого я уже просто не люблю». Твардовский «бьет» Солженицына его же оружием. Хорошо известно пристрастие последнего к диалектному и архаическому пластам русского языка. Когда при обсуждении «Ракового корпуса» В. Лакшин указал на некую опасность этого приема, который порой загромождает повествование, Твардовский предупредил: «Осторожнее, это его стиль», но сам никогда не злоупотреблял тем диалектным запасом, что сформировался с детства, и уж тем более не пользовался словарем Даля, дабы расцветить свой стих. Но, оценивая поведение Солженицына, Твардовский употребляет сильное по звучанию и обидное по смыслу смоленское словечко: «Солженицын принес еще одно письмо. <...> Письмо противноватое, но уже не в новость. Хотя, может быть, и оно, как и другие его “козеки”, — проявление “свободы” в бердяевском смысле: не заставляйте меня делать, чего я не хочу делать, не угрожайте “общественной” необходимостью» (т. 2, с. 150). В «Словаре смоленских говоров» слово «козеки» не зафиксировано, но составители вновь дают сноску: «Козеки (смоленский говор) — капризы (т. 2, с. 150). Усиливает насмешливо-негативную оценку поведения Солженицына данная рядом поведенческая характеристика внучки Твардовского, которая «изнурила бабку до крайности, — странный, труднейший ребенок, хоть и очень милый и жалконький иногда, маскирующий застенчивость и боязнь быть смешным упрямством, капризами, натянутым смехом и прочими “козеками”» (т. 2, с. 151).

Так, сознательно/бессознательно Твардовский дорисовывает образ Солженицына — капризного ребенка, окруженного любовью, избалованного, строящего «козеки».

Именно в «Рабочих тетрадях» в записи от 13 августа 1968 г. с пометой «С разных клочков вчера» А. Твардовский заносит сразу два программных для «подведения черты» своей личностной и творческой судьбы стихотворения: «К обидам горьким собственной персоны...» и «Огромный, грузный, многоместный...». Август 1968 г. — время ввода советских войск в Чехословакию, время, которое Твардовский в своих записях назовет «страшной десятидневкой», фиксируя свое состояние и бытово («Встал в 4, в 5 слушал радио — в первый раз попробовал этот час. Слушал до 6, курил, плакал, прихлебывая чай» (т. 2, с. 220), и поэтически: «Что делать нам с тобой, моя присяга, / Где взять слова, чтоб рассказать о том, / Как в сорок пятом нас встречала Прага / И как встречает в шестьдесят восьмом» (т. 2, с. 220).

Будучи поэтом-государственником, как и все российские поэты этого типа творческого поведения, Твардовский приходит к мысли, что «трудно честно служить бесчестному государству», и бесстрашно пересматривает свое поэтическое и общественное предназначение, определяя свое нежелание, точнее, органическую невозможность и далее вести диалог с властью: «Худо ли хорошо, так или иначе, по канату рубанул, который очень долго был натянут, аж “брунжал”. Перерубил ли — неизвестно, во всяком случае, если сочтут, что перерубил, так тому и быть» (т. 2, с. 221).

Завершая фрагмент, посвященный «Рабочим тетрадям» А. Твардовского, заметим, что для доказательства целостности книги был проведен анализ только двух ее составляющих — сюжетно-мотивного комплекса «старость/старение» и одной из особенностей стилового лица книги. Но смеем предположить, что фрагментарность текста в итоге обернулась реализацией замысла «главной книги» — «Пана Твардовского», о создании которой мечтал поэт на протяжении последних двадцати лет жизни. Здесь вновь можно привести размышления Н. Гончаровой о «так называемых» дневниковых записях (записных книжках А. Ахматовой):

«Что же такое ахматовская дневниковая запись по своей жанровой природе? В дневник как таковой изначально заложена фрагментарность, отражающая фрагментарность самой человеческой жизни в любом ее проявлении. Небольшой текст сегодня, небольшой завтра и т. д.; можно сравнивать их совокупность с романом или повестью, модно на основе их строить беллетристическое произведение, но главное, что форма дневника сама по себе оказывается благодатной почвой для создания прозаического фрагмента; дневник становится цепью таких фрагментов»²⁵. Идя вслед за мыслью Ахматовой*, исследователь показывает, что «ненаписанная книга» может стать написанной в восприятии потомков, «несколько вспышек памяти» большого художника могут стать явлением искусства.

Почти все пишущие о жанре записных книжек утверждают, что факт посмертной публикации переводит «черновой жанр» в явление эстетического характера. С уверенностью можно сказать, что так произошло с записными книжками П. А. Вяземского, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой, рабочими тетрадями А. Т. Твардовского. Они воспринимаются не только как документальный и бесценный источник сведений о жизни и творчестве писателя, но как самостоятельное художественное произведение. К ним применимо замечание З. Паперного по поводу «особого характера того эстетического наслаждения, которое испытываем мы, читая эти книжки. Оно включает в себя некоторую загадочность, большую, чем при чтении завершенных произведений. И значит — требует большей активности от читателя»²⁶.

Однако в данном случае нас интересует не столько рецептивный эффект, сколько онтологические, конкретнее, жанровые характеристики самого текста. Так, «Записные книжки» Вен. Ерофеева, не взирая на специфику процесса их создания, являются неотъемлемой

* Ахматова писала: «О книге, которую я никогда не напишу...»

частью его личного художественного мифа: «Но и в малых мифах выступает целостность лица, из которого нельзя убрать ни единой черточки, настолько полно в нем воплотилась идея. Ее нельзя выразить отчетливо и в сотне трактатов — но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить “в разряд преданий молодых”. Итак, чтобы понять идею времени, мы должны посмотреть ему в лицо. Чье лицо на исходе 20 века останавливает наш взгляд? Чья личность перерастает в миф?»²⁷.

Внешне Вен. Ерофеев следует сложившейся традиции документальной основы жанра. Его записные книжки фрагментарны, что подчеркнуто графической разорванностью, несут в себе материалы подготовительного характера, в них заносятся обширные цитаты из разнообразнейших литературных источников, щедро разбавленные подслушанным «уличным знанием», они пестрят фамилиями знакомых и друзей писателя, Но здесь уже нет бытовых записей, точнее, быт сразу и прямо соотносится с бытием: «Осталось: 600 раз пообедать, 12 раз сходить в (?) и т. д.»²⁸.

Художественное целое «Из записных книжек» Вен. Ерофеева создается единой мотивной структурой, единой бытийной авторской интенциональностью, подчеркнутой условностью пространства, единообразием речевого высказывания (формульность, афористичность, лаконизм), наличием контрапунктов: «И еще женское имя: Агентура» (с. 295); «Еще жен(ское) имя: Прокуратура (просто Прошка)» (с. 312). Особую роль в организации художественного мира «Из записных книжек» играет их временной дискурс. Во-первых, в них отчетливо встает конкретно-историческое (советское) время, отрефлектированное автором в открытом язвительно-саркастическом ключе: «Надо привыкать шутить по-“Крокодильски”, например, так: “Будь у нее формы, я взял бы ее на содержание”» (с. 283); «В 1956 г. стало известно, что Олег Кошевой был педерастом. Это послужило причиной фадеевского самоубийства» (с. 284); «Популярной в 20-е годы была поварская вегетарианская книга с названием “Я никого не ем”» (с. 293); «Признаки верного благополучия в семье 20-х гг.: герань, гардины, граммофон» (с. 293); «Колхоз — дело добровольное: хошь не хошь, а

вступать надо» (с. 298); «Дегенеральный секретарь» (с. 305); «Держись!» (с. 315); «В “Правде” 37 г. статья “Колхозное спасибо Ежову”» (с. 318); «Советская власть стала взрослеть тоже на 37 году» (с. 320); «В этом, конечно, есть своя правда, но это комсомольская правда» (с. 331); «Покупайте советские часы — самые быстрые в мире» (с. 335).

Во-вторых, личное и творческое время писателя не только не подчинено конкретно-историческому, оно вне его и соотносено со временем культурным, прежде всего библейским: «О благородстве спорить нечего. У Матфея уже изложены все нормы благородства» (с. 285); «Лично я убежден в историчности Адама и Евы» (с. 288). Конкретно-историческое время абсурдно, ирреально, амбивалентно, призрачно: «Mutantur tempora. В правлениях совхозов висят портреты патера Менделя. Стаханов, преклонный старик, застрелен в затылок при попытке к бегству ракетой “земля — воздух”. Проходи-мец Лысенко объявлен врагом народа, а Надежда Крупская уличена в лесбиянстве. Мичурин, оказалось, на своем участке в Козловске выполнял задание фашистских агентур. Сыновья удушены. “Чорт” снова пишется через “о”, а “весна” через “ять”» (с. 295). Основной и подлинной мерой становится библейское время, ощущаемое В. Ерофеевым как личное: «Что ж, и мне тоже свойственно бывает томиться по прошлому, по тем временам, например, когда еще твердь не отделилась от хляби, а только тьма изначальная» (с. 397). Заданные в записных книжках временные координаты не только крепят их художественный мир, они легко узнаваемы. Тот же принцип отторжения от реального времени и прорыв к вечности заложен в поэме «Москва — Петушки», являя присущую Вен. Ерофееву художническую концепцию мира и человека.

С. Довлатов со всей очевидностью делает установку на создание и публикацию книги-имитации, книги — жанровой стилизации. Уже заявленные в названии структурно-смысловые связи свидетельствуют об этом. Номинация жанра («записные книжки»), указывающая на традицию, прежде всего, конечно, чеховскую, конфликтна подзаголовками: «Часть первая. Соло на ундервуде (Ленинград, 1967—1978)» и «Часть вторая. Соло на IBM (Нью-Йорк, 1979—1990)»,

которые ориентируют на жесткую «сделанность» и продуманность текста, с прямой констатацией его пространственно-временных координат. В довлатовском тексте существуют, пересекаясь, дополняя друг друга или вступая в некий конфликт, две дискурсивных практики: внешняя необязательность записей и их внутренняя строгая собранность. Первая идет от открытого следования традиции жанра. Хорошо известно признание писателя, неоднократно повторенное им, в том числе и на страницах своей записной книжки: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожем быть хочется только на Чехова»²⁹. Вторая — от явной задачи преобразить и постичь «мелочи жизни» художественно.

Так, С. Довлатов очень внимателен к приметам и знакам своего времени, не случайно для его записей характерны временные зачины: «Это было лет двадцать назад» (с. 270); «Это произошло в 20-е годы» (с. 270); «Это было после разоблачения культа личности» (с. 278); «Это было в семидесятые годы. Булату Окуджаве исполнилось 50 лет»; «В двадцатые годы моя покойная тетка была начинающим редактором» (с. 284). Но, во-первых, Довлатов не преминет дискредитировать бытовое время категорией абсурда: «По радио сообщили: “Сегодня утром температура в Москве достигла двадцати восьми градусов. За последние двести лет столь высокая майская температура наблюдалась единственный раз. В прошлом году”» (с. 273). Во-вторых, обязательно обнажит принципиальную многоверсионность его восприятия и оценки (именно Довлатову принадлежит ставший знаменитым афоризм: «Наша память избирательна, как урна»):

Беседовал я как-то с представителем второй эмиграции. Речь шла о войне. Он сказал:

— Да, нелегко было под Сталинградом. Очень нелегко... И добавил: — Но и мы большевиков изрядно потрепали!

Я замолчал, потрясенный глубиной и разнообразием жизни (с. 308).

Авторская личность в «Записных книжках», как это и положено творческой личности, существует в ином временном измерении. Прежде всего — во времени культуры, которое воспринимается как вечная и личная, приватная «домашность» (О. Мандельштам), противопоставленная конкретному времени: «Арьев говорил: “В нашу эпоху капитан Лебядкин стал бы майором”» (с. 252); «Оказались мы в районе новостроек. Стекло, бетон, однообразные дома. Я говорю Найману: “Уверен, что Пушкин не согласился бы жить в этом мерзком районе”. Найман отвечает: “Пушкин не согласился бы жить... в этом году!”» (с. 259). Довлатов не пафосен и не запанибрата с героями культуры, он «свой» в этой филологической «семье», поэтому может с уверенностью завершить первую часть записных книжек утверждением, только на первый взгляд иронического характера: «Самое большое несчастье моей жизни — гибель Анны Карениной» (с. 289).

Финальные строки второй части «Записных книжек» «Соло на IBM» посвящены размышлениям о сути и предназначении литературы в жизни, в том числе и приватной жизни автора: «Что такое литература и для кого мы пишем? Я лично пишу для своих детей, чтобы они после моей смерти все это прочитали и поняли, какой у них был золотой папаша, и вот тогда, наконец, запоздалые слезы раскаяния хлынут из их бесстыжих американских глаз!» (с. 347). Своеобразная зарифмованность финалов двух частей записных книжек — только один из способов создания «книги небывалого жанра», в которой автор превратил в «словесность, подлинно изящную, милый словесный сор застольных разговоров, случайных, мимоходом, обменов репликами, квартирных перепалок. Эфемерные конструкции нашей болтовни, языковой воздух, мимолетный пар остроумия — все это не испарилось, не умерло, а стало под его пером литературой»³⁰.

Записки Ю. Казарина «Пловец. Куда ж нам плыть...», первоначально опубликованные в журнале «Урал», позже изданные в книге под тем же названием, а еще позже дополненные «Пловцом-2», ориентированы одновременно на два литературных феномена.

На записные книжки, не претендующие на статус художественности (не случайно в научных трудах автора столь часты ссылки именно на записные книжки писателей XIX—XX вв.), которые прокомментированы в казаринском тексте как «своего рода сочинение, являющееся остатком — то ли литературным, то ли поэтическим, может быть, даже и бытовым, если не бытийным, скажем так: послетекст — комментарий к таланту, ко всему, что этим талантом произведено»³¹. И на сложившийся в конце XX в. жанр «записных книжек», который в рамках жизнедеятельности автора претендует на художественный статус:

Может быть, настоящее писание, т. е. не литература и не пение птичье, это то, что не зависит ни от жанровой формализации, ни от фабульной композиции — что не сочиняется, а — записывается где и когда угодно и на чем попало. Главное в таких (и моих?) записках — не искренность и не правдивость, а достоверность союза и единения нерасторжимого (временно, естественно) мысли и речи, мыслеречи и мышечно-моторных навыков графического письма, записи. Что-то вроде «сделалась метель», «я Вас любил», «на Васильевский остров я приду умирать», «наедине с тобою, брат» и т. д. Это уже поэзия. А поэзия — не литература, не музыка, не живопись, не искусство, а — воздух, кровь и небеса (с. 204).

В «Записках» Ю. Казарина естественно и закономерно возникают имена С. Довлатова и Вен. Ерофеева, в частности и столь откровенное признание: «Довлатова я не могу любить или не любить, потому что он — это во многом я сам, собственной, так сказать... персоной» (с. 204).

Казарин идет уже апробированным путем. Художественное целое записок создается прежде всего единством авторской концепции, которая с достаточной очевидностью воплощена в четырех важнейших для автора сферах размышлений:

1. «Поэт. Поэзия. Стихи. Литература. Лингвистика. Язык. Речь». Нельзя забывать, что записки — проза поэта и профессионального филолога-лингвиста, поэтому их страницы переполнены попытками определений, что есть поэзия: «поэзия — скорее всего — мышление,

не способ передачи мысли, а само мышление. Аномальное. Ненормальное. Мышление человека, лишённого нормального ума нормального большинства людей...» (с. 100); «Поэзия — явление Божие, т. е. она есть язык» (с. 105); «Стихотворение — единство пространства, времени и духа» (с. 171). Что есть поэт: «Поэт больше, чем поэт; поэт меньше, чем поэт; и поэт — в тюфячку. Именно последних люди добрые и не любят» (с. 99). Что есть талант и какова плата за него: «Вдохновение — не мука, не “муки музы”, а необходимое таланту самоистребление, которое называют в литературоведении самореализацией» (с. 293). Какова судьба поэта в России: «Бог останавливает поэта при явном приближении его к себе. Таковы остановки Пушкина и Бродского. Остальные — обычное дело — останавливаются сами» (с. 280); «Стихотворец — как кот — умеет нормально передвигаться только по кромке — семейной жизни, бытия, сумасшествия» (с. 159).

2. Концептосфера «Россия. Урал. Народ. Водка». Этот пласт устойчиво сопровождается горько-саркастической интонацией. Россия и ее народ для Казарина — «страна добрых, симпатичных и талантливых идиотов». «Опорный нищий край державы» — край, в котором трудно жить, «жить на границе Европы и Азии: плечи оттягивает чудовищных размеров котомка-мешок — рюкзак Сибири и Д. Востока, — когда стоишь лицом к западу, в лицо тебе, захлебываясь, «чернилами плюясь напропалую», что-то эдакое тараторит Европа» (с. 238).

3. «Жизнь — Смерть». Концептуально важная сфера размышлений Ю. Казарина-поэта, Казарина-ученого, Казарина — автора записок. Здесь он лаконичен, поэтически точен и неожидан: «Понастоящему в жизни художника не случается ничего, кроме смерти. Основные события начинаются только после нее» (с. 169); «Исчезновение, смерть — метафора. Все остальное, т. е. жизнь, — оксюморон» (с. 280); «У жизни всегда избыток пространства и недостаток времени. У смерти — наоборот» (с. 139).

4. Погода. Эта сфера максимально связана с поэтическим творчеством автора «Записок», с его постоянным обращением к «природе и погоде» (достаточно вспомнить названия поэтических сборников Казарина). И поскольку «погода — настроение Бога»

(с. 170), то и все явления, состояния, события мира соотносимы прежде всего с ней: «Умер Бродский — и наступила снежная весна» (с. 156).

В записках используется ряд частных приемов моделирования внешне эстетически «непричесанного» текста, сделанного внутренне весьма жестко и определенно. Например, наличие ситуативных, лексических, синтаксических повторов: «Походка языка...», «вихляющей походкой языка», и вновь: «Походка языка». Принципиальное значение имеет название «Записок», которое не только сразу отсылает к смысловой магистрали русской словесности, но, варьируясь, уточняет авторскую концепцию: «Поэт — пловец. Он знает, куда ж нам плыть: прочь от берега. В одиночество. В одиночества Бога и Пловца» (с. 180); «Творец» — богохульство. Как же номинировать такого господина «пишущего»? А все равно как: хоть «пловец», то бишь одиночество человека в воде, во чистом поле и постоянное присутствие чего-то или кого-то в небе — Того, кто не отбрасывает тени и, не отражаясь в водах, норовит отразиться в пловце. Словом, писатель — это тот, кому, кроме как с Богом, не с кем поговорить» (с. 100).

Особую роль в «Пловце», как и в «Записных книжках» Вен. Ерофеев и в «Соло» С. Довлатова, играет их пространственно-временная организация.

В «Пловце» Ю. Казарина три пространственно-временных пласта. Во-первых, это Россия, «страна не первого, не второго и не третьего мира; Россия — страна четвертого измерения» (с. 97), историческое время которой всегда негативно маркировано: «История России после 1917 г. — это в основном история Москвы и москвичей (так в литературе). Это постоянная жажда свободы. Т. е. — еды» (с. 270). Во-вторых, это Свердловск, «город портовый: в нем море водки и море баб» (с. 212); Уралмаш, улица Сталина, пространство, в котором определился «внешний сценарий жизни автора»: «Энергия отрицания и провинция сделали меня профессиональным стихотворцем-лингвистом» (с. 300); наконец, его «личное время»: «Я вышел из советского стада к тридцати годам. Из божьего — к сорока. Пора выходить из себя» (с. 111).

Эти пространственно-временные пласты имеют своих двойников: Россия — Пердистан, Свердловск — пивная. Здесь, на наш взгляд, Ю. Казарин чаще всего выходит за рамки эстетически оправданного и этически разрешенного: «В пивной щенок нассал на голую — в босоножке — ногу подвыпившего мужичка: — Эй! Не щекотись!» (с. 159); «В пивной: — В слове “блиндаж” — сплошная матерщина» (с. 201); «В Пердистане сегодня дождь. Низкая облачность — ниже среднего лба среднего пердистанца» (с. 196); «В Пердистане распространена в продаже из-под полы поддельная водка, вызывающая — естественно — поддельное опьянение» (с. 272).

Но подлинное пространство (время записок) — то же, что и у Вен. Ерофеева и С. Довлатова, т. е. духовное пространство России и творческое время поэта: «Любой настоящий (т. е. трагический) поэт — Пушкин своего времени и места» (с. 109).

Будучи филологом, Ю. Казарин в рамках своего нового текста, выполненного в форме фрагментарного письма, не мог не аннотировать его легитимность, «законность» для русской словесности: «Новый литературный (беллетристический) жанр — книга. Просто книга, простой прозой, не дневники и летопись, а тоска по слову — прекрасное графоманство, записки о жизни, славной и дурной, проклятой и любимой. Книга человека» (с. 275).

Последняя треть XX в., определяемая как эпоха постмодернизма, сделала возможным саму фрагментарность, клиповость, цитатность и даже внешнюю необязательность высказывания «записок на полях жизни и литературы» оценивать как сознательно/бессознательно эстетически оформленное высказывание, как художественное целое, организованное по весьма внятным и уже конвенциональным законам. Не случайно чуткий к состоянию современного литературного процесса и особенностей его рецепции А. Генис замечает: «Повсюду идет охота на невымысленную реальность»³² — и объясняет востребованность литературы *non-fiction* следующим образом: «Как круг в квадрат, писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Сегодня его записки кажутся интереснее романов. <...> Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не под-

дается подделке — неповторимый, как почерк, голос писателя. Он нам дороже всего, ибо сегодня нас больше волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта. Так мы приходим к тому, что подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор»³³.

Итак, разные типы эго-текста, его безусловные возможности и определенные ограничения напрямую зависят от свойства, которое ныне редко используется в филологическом обиходе, — от таланта человека, его создавшего. Фрагментарность под пером творца приобретает целостность, обеспеченную художественным даром и опытом. Так по прошествии времени уже в сознании читателя возникает «проза поэта», «ненаписанный роман», просто проза, художественно и стилистически оформленная как рабочие записи, дневниковые заметки, записные книжки. Так раскрывается неявный позитивный философский, эстетический и художественный потенциал фрагментарности эго-текста, несущего не только утилитарное знание художника о быте и социуме, но и экзистенциальное знание о времени, человеческой судьбе и бытии.

¹ См. об этом подробнее: Скриптитизация: откровение, укрывание и вменение бытия // Филос. науки. 2008. № 8, с. 29—145.

² Михеев Ю. М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX—XX). М., 2007. С. 263.

³ Там же. С. 6.

⁴ См. подробнее о «поэтике черновика» и «черновиговом художественном сознании»: Рудзиевская С. В. Дневник писателя в контексте культуры XX века // Филол. науки. 2002. № 2. С. 12—19.

⁵ Михеев Ю. М. Указ. соч. С. 16.

⁶ Ефимова С. Н. Записная книжка писателя: стенограмма жизни. М., 2012. С. 65—66.

⁷ См., например: Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Жанровая структура записных книжек русских писателей // Пушкинские чтения — 2007: материалы XII Междунар. науч. конф. СПб., 2007. С. 215—221.

⁸ Гончарова Н. О так называемых «дневниковых записях» Анны Ахматовой // *Вопр. лит.* 2011. Май — июнь. С. 331.

⁹ Там же. С. 357.

¹⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1153.

¹¹ Горалик Л. Собранные листья // *Новое лит. обозрение*. 2000. № 54. С. 244.

¹² Там же.

¹³ Костюков Л. Мало кто отсюда выйдет // *Знамя*. 2007. № 7. С. 125.

¹⁴ Жданова Г. Миниатюры // *Нева*. 2007. № 5. С. 133.

¹⁵ *Урал*. 2008. № 1. С. 151.

¹⁶ Там же. С. 141.

¹⁷ Там же. С. 149.

¹⁸ *Новый мир*. 2007. № 5. С. 119.

¹⁹ Там же. № 6. С. 150.

²⁰ *Урал*. 2007. № 1. С. 46.

²¹ *Нева*. 2007. № 12. С. 7.

²² Твардовский А. Рабочие тетради 60-х годов // *Знамя*. 2000. № 9. С. 151. Далее текст «Рабочих тетрадей» цитируется по изданию в этом журнале с указанием года, номера журнала и страниц в скобках.

²³ Твардовский А. Т. Новомирский дневник : в 2 т. М., 2010. Т. 2. С. 11. Далее текст «Рабочих тетрадей» цитируется по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

²⁴ Словарь смоленских говоров. Смоленск, 1998. Вып. 8. С. 74, 84.

²⁵ Гончарова Н. О так называемых «дневниковых записях» Анны Ахматовой». С. 353.

²⁶ Паперный З. Записные книжки Чехова. М. 1976. С. 15—154.

²⁷ Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Венечка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М. 1995. С. 3.

²⁸ Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. С. 317. Далее записные книжки Вен. Ерофеева цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках.

²⁹ Довлатов С. Собрание прозы : в 3 т. СПб., 1993. Т. 2. С. 271. Далее «Записные книжки» С. Довлатова цитируются по данному изданию с указанием страниц в скобках.

³⁰ Лосев Л. Русский писатель Сергей Довлатов // Довлатов С. Собрание прозы : в 3 т. Т. 1. С. 364.

³¹ Казарин Ю. Пловец. Екатеринбург. 2006. С. 5. Далее текст «Пловца» цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

³² Генис А. А. Довлатов и окрестности. М., 2004. С. 7.

³³ Там же. С. 278—279.

3.8. От целостности к незавершенности: стихотворение А. С. Пушкина «Цветок» в позднем контексте

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.22

Категория открытой формы и связанная с нею семантическая незавершенность текста, основанная на рассеивании смысла высказывания, применима в первую очередь к неклассике. Однако в истории культуры существуют лирические произведения, художественная и смысловая целостность которых не вызывает сомнения, порождая при этом множество продолжений и вариаций. Причиной тому служит намеренная недосказанность, обусловленная природой центрального символа. Известнейшим образцом такого рода является стихотворение А. С. Пушкина «Цветок» (1828). Изначально оно не относится ни к незавершенным, ни к открытым формам. Естественно, к нему невозможно применить принцип смысловой неопределенности, свойственный текстам, ориентированным на интертекстуальные связи. Но видимая ущербность и смысловая потаенность предметного образа, ставшие лирическими темами, вокруг которых группируются все мотивы сюжета, вызвали к жизни многочисленное «потомство» (А. К. Жолковский). Отпечаток позднейших художественных интерпретаций и создает впечатление незаконченности мысли классического текста.

Оба основополагающих качества стихотворения — художественная цельность и смысловая незавершенность — были отмечены в пушкинистике. По словам Д. Д. Благого, с этого стихотворения начинается этап зрелого творчества А. С. Пушкина, который характеризуется сочетанием простоты и безыскусности поэтической формы с усложненностью и глубиной содержания. Исследователь не столько сопоставил, сколько противопоставил предметный образ (его «немудреную жизнь») и тему человеческой судьбы, вызванную обыденной ситуацией. Заглавный символ лишен практически всех

дифференцирующих признаков: «Сухими свистящими звуками з, с, сразу же, с первых же слов начинающих стихотворение, создается ощущение мертвенности, как бы совершенной бесплотности засушенного цветка, лишённого даже тени, призрака былой жизни — своего запаха...»¹ Совершенно иначе решена тема жизни: она «много сложнее, соответственно этому гораздо больше разнообразных вопросов возникает в раздумьях о ней в поэтическом сознании поэта»².

«Сочувствие всему живому», по мысли Д. Д. Благого, инспирировало форму, достаточно необычную для лирики: стихотворение состоит из вопросов отнюдь не риторических. О своеобразии вопросительной интонации пушкинского текста в сравнении с элегической лирикой начала XIX в. писал Б. М. Эйхенбаум, сравнивая «Цветок» с одноименным стихотворением В. А. Жуковского: «Среди стихотворений 1828 года мы находим одно — “Цветок”, в котором неожиданно видим знакомые формы вопросительной интонации. <...> Но характерно для Пушкина, что вопросы эти осмыслены как вопросы и потому не имеют того чисто напевного звучания, какое мы наблюдали у Жуковского. Вводная строфа подготавливает всю эту систему, логически оправдывая самое ее появление»³. Вопросительная интонация во многом определяет открытый характер текста и порождает не просто возможность, а необходимость завершения высказывания, развертывания лирического сюжета.

Д. Д. Благой интерпретировал открытость пушкинского текста с помощью категорий сюжета и фабулы: «В “Цветке”, можно сказать, есть сюжет, но нет твердой, определенной фабулы, точнее, имеется множественность фабульных потенций, сменяющих друг друга в охваченной “странной мечтой” душе поэта. И в этом отношении стихотворение о засохшем цветке также как бы дематериализовано, фабульно бесплотно, как сам этот цветок»⁴. Точным наблюдением Д. Д. Благого можно объяснить стремление поздних поэтов восполнить отсутствующую у Пушкина фабулу, построив вариацию сюжета «Цветка» как рассказ о том, что случилось раньше, «в жизни», и тем самым дать объяснение центральному символу, вернув ему недостающие качества.

3.8.1. Обретенные признаки (вариант 1)

Одной из самых ранних вариаций на тему пушкинского текста, как многократно отмечали исследователи, стало стихотворение М. Ю. Лермонтова «Ветка Палестины». Его вопросная форма радикально отличается от «Цветка» своей «экзотикой» (Д. Д. Благой), риторичностью, когда вопрос содержит узнаваемый ответ (Б. М. Эйхенбаум). Иначе по сравнению с пушкинским построен и заглавный образ стихотворения: в нем больше определенности, ибо «ветка Палестины» несет в себе географические, религиозные и исторические ассоциации. В духе Лермонтова развивает тему А. И. Одоевский в стихотворении «А. М. Янушкевичу, разделившему со мною ветку кипарисовую с могилы Лауры»:

Одну лишь ветку ты хранил
С могилы Лауры: — полный чувства дружного,
И ту со мною разделил!
Так будем же печальми заветными
Делиться здесь, в отчизне выюг,
И крыльями, для мира незаметными,
Перелетать на чудный юг,
Туда, где дол цветет весною яркою
Под шепот Авиньонских струй
И мысль твоя с Лаурой и Петраркою
Слилась, как нежный поцелуй⁵.

Круг значений флористического образа у А. И. Одоевского предопределен названием, которое включает комплекс качественных характеристик — от указания на вид растения (кипарис — кладбищенское дерево, известный символ страдания и бессмертия) до сообщения о том, откуда («где дол цветет весною яркой») и кем ветка привезена. История Лауры и Петрарки должна объяснить смысл «печалей заветных», а кроме того, намекнуть о возлюбленной, разлученной с героем по воле судьбы. Юг, куда устремлены мысли персонажей стихотворения, противопоставлен северу — месту ссылки, и ветка с

могилы служит символом общей памяти, для которой не существует пространственных и временных границ. Крылатая мечта, в отличие от «странной мечты» стихотворения Пушкина, относится к миру, предшествующему сюжету стихотворения, а весь текст представляет собой отклик на уже совершенное и известное событие.

Пластические детали восполняют смысловые «пробелы» центрального образа. Если цветок приобретает имя, форму, цвет, запах, то он становится носителем конкретного послания, звеном, соединяющим различные контексты — пространственные и временные. В стихотворении А. Майкова «Емшан» условием развертывания символа в сюжет стихотворения-баллады является имя, вызывающее ассоциации со степью и востоком. Емшан, по замечанию поэта, — «попынок», или, как комментирует этот образ К. И. Шарафадина, «попынь метельчатая». Исследователь отмечает, что цветок выполняет коммуникативную функцию именно потому, что обладает сильным запахом⁶. В балладе Майкова восстановлены все пропущенные звенья пушкинского текста — назван и тот, кто посылает цветок, и тот, кто его получает, объяснено, почему запах цветка действует сильнее слова (песни). Новому толкованию соответствует и интонационная замена вопросительной интонации на спокойный повествовательный тон. Запах полыни служит понятным языком восточной культуры для последующих поэтов, в частности И. Бунина: «И все жарче, шире веет из степей теплынь, / И все суше, слаще пахнет горькая полынь»⁷ («К востоку»).

Развитием балладной линии в последующей литературной истории пушкинского одорического образа можно считать историческую лирику Ивана Бунина. По точному наблюдению О. Н. Фенчука, все запахи в поэтическом мире Бунина типологически тяготеют к двум полюсам по признаку сухости — влажности⁸. В дополнение отметим, что «сухие» запахи относятся к прошлому, в большинстве своем — историческому. Так, голос ковыля («Ковыль») уподоблен старинной были, неясному высказыванию, смысл которого неразличим в шуме и шорохе сухой травы. Мотивы сухости и молчания устойчиво связаны во многих поэтических текстах Бунина

(«Тропами потаенными», «Могила в скале»). Но признак иссушенности обладает и позитивным смыслом: это область нетленного существования, в отличие от «влажных» запахов, связанных с ростом, движением, брожением мира. Сухость и связанная с нею безуханность — условие не только безгласия, но также бессмертия и бесстрастия.

А. И. Белецкий не совсем оправданно связывал умаление ольфакторной образности в творчестве Пушкина с сильным влиянием литературной традиции «отвлеченного рационализма»: «Типичнее — цветок, забытый в книге, засохший и безуханный. Вид этого цветка пробуждает в душе поэта ряд вопросов; у других поэтов стимулом явился бы именно запах. <...> Запах сам по себе может возникать как воспоминание и влечь за собой полустершиеся, но вдруг оживающие представления о формах, звуках...»⁹ Другое — биографическое — объяснение качественной недостаточности пушкинского образа предложил С. В. Шервинский, полагавший, что поэт мог просто не интересоваться сортами цветов¹⁰.

Как бы то ни было, в послепушкинской традиции цветок с маркированным в тексте признаком безуханности становится семантически нагруженным нулевым знаком. То, что в стихотворении Пушкина воспринималось как показатель безгласия (цветок без запаха ничего не может сказать о своей истории), оказывается говорящей деталью. Так, безуханность может указывать на нетленность мира, как в космогонической системе К. Бальмонта: «Там не звенят и не мелькают пчелы. / Там снежные безветренные доли, / Без аромата льдистые цветы»¹¹. «Снежные» и «льдистые» цветы К. Случевского и А. Блока — русские варианты бодлеровских «цветов зла».

В художественный мир Серебряного века активно вовлекаются бессмертники, изначально не имеющие запаха. Иммортиели и асфодели нередко служат психологическими знаками омертвения души, иссушенности чувств. Мифологическая семантика цветов без запаха в поэзии Нового времени заставляет видеть в них символы не только бессмертия, но и безжизненности, различать соприсутствие высокой лирической и иронической тональности. Обе тональности переносятся на образ бессмертных цветов поэзии, а исток этого мотива в

русской лирике связывается с именем А. С. Пушкина. Безуханными, т. е. находящимися вне процессов становления и тления, являются бессмертные цветы, которые только «в песнопении» горят «золотом вечным» (А. Фет). Показательна в этом стихотворении метаморфоза обонятельного образа («благовонные розы») в визуальный. Фетовская интерпретация классического мотива подвергается ироническому переосмыслению в сравнении поэтического искусства с ремеслом парфюмера у А. Блока («Когда вы стоите на моем пути...»). В блоковском контексте вся история становится рассказом о поэте — человеке, который отнимает «аромат у живого цветка», превращая жизнь в вечные безуханные творения. В известной статье Д. С. Мережковского «Асфодели и ромашка» цветок из полей Аида оказывается прозрачным символом умозрительности современной поэзии.

Отмежеванием от этой традиции, как показал А. К. Жолковский, стали ахматовские запахи, декларированные ею в стихах о «тайнах ремесла» как признак не только жизненности, случайности творчества, но и новой литературности¹¹. «Запах дегтя свежий» — реплика в сторону прозаического Н. Некрасова в противовес «чистой поэзии» А. Фета.

3.8.2. Цветок в книге: мемориальный сюжет (вариант 2)

Предметная простота и отчетливая неметафоричность двух центральных образов пушкинского стихотворения уже в пору его создания соотносились с устойчивым языком метафор: и книга памяти, и сорванный цветок входят в сферу лирической топики XVIII в. Одним из путей восполнения фабулы «Цветка» остается возвращение к метафоре, выступающей в роли толкователя прямого образа. Цветок как весть о «старине», напоминание о бывшем, как побудительный мотив для развертывания мемориального сюжета присутствует в стихотворении А. Григорьева «Книга старинная, книга забытая...» (1846). Приведем его целиком, учитывая значимость текста для последующих вариаций «Цветка»:

Книга старинная, книга забытая,
Ты ли попалась мне вновь —
Глупая книга, слезами облитая,
В годы, когда, для любви не закрытая,
Душа понимала любовь!

С страниц пожелтелых, местами разорванных,
Что это веет опять?
Запах цветов ли, безвременно сорванных,
Звуки ли струн, в иступлении порванных,
Святой ли любви благодать?

Что бы то ни было, — книга забытая,
О, не буди, не тревожь
Муки заснувшие, раны закрытые...
Прочь твои пятна, годами не смытые,
И прочь твоя сладкая ложь!

Ждешь ли ты слез? Ожидания тщетные! —
Ты на страницах своих
Слез сохранила следы неисчетные;
Были то первые слезы, заветные,
Да что ж было проку от них?

В годы ли детства с моления шепотом,
Ночью ль бессонной потом,
Лились те слезы с рыданием и ропотом, —
Что мне за дело? Изведен я опытом,
С надеждой давно незнаком.

Звать я на суд тебя, книга лукавая,
Перед рассудком готов —
Ты содрогнешься пред ним как неправая:
Ты облила своей сладкой отравой
Ряд даром прожитых годов...¹³

Стихотворение написано логаядом, где 4- и 3-стопный дактиль правильно чередуется с 3- и 4-стопным амфибрахийем. Первый стих ориентирует читателя на лермонтовский контекст: история русского Д4дд, по наблюдениям М. Л. Гаспарова, связана с прецедентным сти-

хотворением М. Ю. Лермонтова «Тучки небесные, вечные странники...» и с мотивами мрачных воспоминаний в позднейшей лирике¹⁴. Но «Цветок» также присутствует среди претекстов начальной строки, построенной на инверсии. Тон стихотворению задает романсовая интонация всего текста, входящего в цикл «Старые песни, старые сказки». Смещение мотивов свойственно романсу, построенному преимущественно на образах, закрепленных за той или иной темой, здесь — темой предначертанной разлуки возлюбленных.

Размер стихотворения ничем не напоминает пушкинский 4-стопный ямб, а вопросительные конструкции организуют композицию только второй строфы. Это «самая пушкинская» часть стихотворения, где говорится о запахе цветка, которым веет от пожелтелых страниц старинной книги. Пушкинские реминисценции лежат в основе игры значениями: книга в одно и то же время — предметный образ и метафора воспоминания (ср. «свиток» из «Воспоминания» 1828 г. А. С. Пушкина). Причем усиленная Григорьевым двусмысленность мотива чтения книги/воспоминания актуализирует различие между метафорическим образом книги, к началу XIX в. уже ставшим топосом поэтического языка, и образом книги как вещи со случайно забытой закладкой или альбома со специально вложенными в него цветами. Оба символа — цветок и книга — нагружены культурными ассоциациями, и в поэтическом стиле предпушкинской эпохи гораздо чаще употребляются как тропы, чем как самостоятельные предметные образы.

К сугубо метафорическим интерпретациям сюжета о засохшем цветке относится и позднее стихотворение П. А. Вяземского «Цветок» (1876), построенное на устойчивой параллели жизни (цветения) и памяти (благоухания). Его фабульный план представляет собой развернутое сопоставление безобразия физического умирания человека и красоты увядания цветов. Пластическая форма образов полностью подчинена основному метафорическому мотиву аромата как сохраненной в памяти жизни, как вести о прошлом:

Его иссохшие листки
Еще хранят свой запах нежный,
Он дар нам памятной руки
В день слез разлуки безнадежной.

Его мы свято бережем
В заветной книге дум сердечных,
Как весть, как песню о былом,
О днях так грустно скоротечных.

Для нас он памятник живой,
Хотя он жизнью уж не дышит,
Не вспрыснут утренней росой
И в полночь соловья не слышит.

Как с другом, с ним мы говорим
О прошлом, нам родном и общем,
И молча вместе с ним грустим
О счастье, уж давно усопшем¹⁵.

Заведомая метафоричность мотива увядшего цветка возвращает сюжет к допушкинской традиции — стихотворению В. А. Жуковского и элегической поэзии начала XIX в. в целом, где ароматы прочитывались как весть из мира мертвых, обращенная к поэту, способному расслышать эту весть. Цветок сам является для художника открытой книгой, своего рода мерой поэтического слуха: «Но, боже мой, как тот безумно-жалок, / Кто не узнает прежний аромат / В забытой сказке выцветших фиалок»¹⁶. Ярчайшим примером развития этой традиции может служить элегия Н. А. Заболоцкого «Завещание», в которой цветочный аромат представлен как одна из форм посмертного бытия, противоположная мертвому металлу памятника, и как элемент в цепи бесконечных метаморфоз живого: «Я не умру, мой друг. Дыханием цветов / Себя я в этом мире обнаружу»¹⁷.

В ключе П. Вяземского и А. Григорьева решает тему воспоминания-запаха В. Брюсов в стихотворении «Таинства ночей», метафорически уподобляя память книге без названия. Но перенесение любовного сюжета в область собственного опыта придает стихот-

ворению Брюсова откровенно эротический смысл. Все пушкинские вопросы здесь развернуты в утвердительное сообщение о событии, которое должно было погибнуть в памяти, стать «безуханным», бесстрастным, забытым. Однако навязчивые запахи восстанавливают преступное прошлое, сообщая о страсти и заставляя думать о соучастнике преступления, о связанности с ним уже не в прошлом, а в длящемся настоящем:

Хранятся в памяти, как в темной книге,
Свершившиеся таинства ночей,
Те, жизни чуждые, святые миги,
Когда я был и отдан, и ничей.

Я помню запах тьмы и запах тела,
Дрожащих членов выгибы и зной,
Мир, дышащий желаньем до предела,
Бесформенный, безобразный, иной.

Исторгнутые мукой сладострастья,
Безумны были речи, — но тогда
Казалось мне, что властен их заковать я
Заключением забвенья — навсегда!

Что этот бред, мучительным отливом
Вскрывающий души нагое дно,
Навек умрет с растаявшим порывом,
Что в миге будет все погребено!

Нет! Эта мгла и криков и видений
В другой мечте, как и в моей, жива!
О вы, участницы ночных радений,
Вы слышали запретные слова!

Я был не одинок во храме страсти,
Дал подсмотреть свой потаенный сон,
И этот храм позором соучастий
В святых воспоминаньях осквернен!

Безуханность, отрешенность от обонятельных ассоциаций как способность к поэтическому дистанцированию от физической тотальности жизни остается для русских поэтов идеальным и

недостижимым образом. Книга памяти в трактовке В. Брюсова оказывается пространством, открытым для любых вторжений. Отсюда возникает эффект незамкнутости внутреннего «я», его принципиальной незавершенности, неотделенности от других сознаний. Чужая память полноправно входит в память лирического «я» стихотворения, и проводником для нее служит общее ощущение запаха, «позор соучастия».

3.8.3. «Странная мечта» и библиотека (вариант 3)

Источником смысловой открытости пушкинского текста является его центральная тема — загадка бытия, случайность сочетания событий и предметов. По наблюдениям О. С. Муравьевой, «стихотворение получается как бы с “двойным дном”: за этим беспорядочным разнообразием намеченных сюжетов встает не только история цветка, но и образ поэта в предчувствии творчества, готового сочинять и останавливающегося перед бесконечным разнообразием рождающихся в его воображении тем. Так, в стихотворении одновременно присутствуют и поэт, погруженный в “странную мечту”, и зыбкие образы этой “мечты”. Отсюда безмерная широта внутреннего пространства этого внешне незамысловатого стихотворения»¹⁸. Трактовка стихотворения Пушкина как подступа к поэзии, преддверия творчества позволяет включить «Цветок» в ряд других стихотворений поэта, посвященных теме поэзии, опытам освоения самого процесса рождения лирического слова. К ним относится элегия «Осень», как и «Цветок», построенная на принципиальной недоговоренности и завершенная вопросом: «Куда ж нам плыть?..» Предметом поздних вариаций оказываются не только внутренние мотивы стихотворения, но и его связи с пушкинскими контекстами.

Центральная тема стихотворения Пушкина — случайность впечатлений жизни, непредсказуемость ее сочетаний, формирующих «темный» язык бытия и неясность «мечты», которой еще только

предстоит быть оформленной в слово и образ, — актуализирована в стихотворении Александра Блока «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...». Его пушкинский подтекст неочевиден, о нем напоминают даже не отдельные мотивы и слова, а их сочетание: «И вопросы / Нас волновали битый час»; «Мир стал заманчивей и шире»; «случайность» найденной пылинки; «странный» мир, «закутанный в цветной туман»¹⁹.

Текст природы и текст книги, относительно самостоятельные у Пушкина, формируют согласный сюжет в стихотворении А. Ахматовой «Под крышей промерзшей пустого жилья...»: «А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песне Песней»²⁰. Кленовый лист — закладка на страницах, далеких от «послания апостолов» и текста псалмопевца, напоминание о далеко улетающем «духе». Его литературным предшественником служит стихотворение А. Фета «Диана, Эндимион и сатир»: «А баловень Эрот доволен шуткой новой / Готов на кулаке прохлопнуть лист кленовый»²¹, вносящее мотивы испуга и гордости, невольности любви в ахматовскую вариацию «Цветка».

Конфликт контекстов природы и культуры, языка цветка и языка книги подсказан классическим источником. Принципиально, что в стихотворении Пушкина говорится не об альбоме, где текст и гербарий образуют единое высказывание, создаются в соответствии с намерением говорящего, а о книге без названия. В первоначальных набросках «Цветка» фигурировал именно альбом — образ, привносящий целесообразность в исходную ситуацию:

Его бесчисленные братья
В листах альбома ты засох
Цветок...²²

Как показала К. И. Шарафадина, такие инсталляции засушенных растений в альбомные тексты являются узнаваемой приметой культуры пушкинской и более поздних эпох²³. Именно «девичий альбом» видит в воображении герой «Жизни Арсеньева» И. А. Бунина, когда слушает стихотворение Пушкина. Но в окончательном варианте и «забытый» цветок, и книга, не предназначенная для него, и случай-

ность находки — все свидетельствует о ненамеренности сочетания разных мотивов и об участии иной — не человеческой — воли. Через мотивы судьбы, ее языка стихотворение входит в контекст философских произведений позднего Пушкина, тематически перекликаясь со «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы». Понять «мышью беготню» жизни, ее ускользающий смысл — значит найти объяснение всем случайным перекрестьям событий. Столь же отчетливы контекстуальные связи «Цветка» со стихотворением «Что в имени тебе моем?..» Их объединяет мотив утраченного смысла, когда рисунок имени уподобляется «надписи надгробной на непонятном языке»*. Опосредованно в сюжет стихотворения «Цветок» входит тема смерти и посмертного бытия, обращенная как к предшествующей, так и к поздней традиции.

Цветочный аромат как весть из загробного мира, как голос умершего человека относится к поэтическим топосам. Среди ближайших предшественников Пушкина этот мотив развивал В. А. Жуковский в элегии «Сельское кладбище». В поэзии А. И. Одоевского «блугуханный» альбом, сохранивший аромат засушенных цветов и метафорический аромат мысли авторов альбомных эпиграмм, служит альтернативой мертвым словам надгробных надписей:

Пусть нежной думой — жизни цветом —
Благоухает твой альбом!
Пусть будет дума та заветом
И верным памяти звоном!

<...>

Взгляни с улыбкою унылой
На мысль, души его завет,
Как на пустынный скромный цвет,
Цветущий над могилой!²⁴

* Ср.: «В стихотворении “Цветок” метафора развернута; его можно прочитать как повесть о надгробии над могилой “того” и “той”: книга подобна могиле; цветок — “узору надписи надгробной на непонятном языке” (Довгий О. Л. Книжная топка у Кантемира и Пушкина // Новый филол. вестн. 2009. № 3 (10). С. 57).

Но, напомним, в стихотворении А. С. Пушкина присутствует просто «книга» без всяких специальных определений. Этот образ, в свою очередь, вызвал череду текстов, построенных на антитезе жизни и мертвого текста, на противопоставлении мира природы миру культуры. Неясная жизнь цветка читается на фоне книжного текста с четко прописанным сюжетом. Хронологически «книжные» продолжения стихотворения Пушкина приходятся на эпоху Серебряного века, служа важным показателем общей тенденции к замене природы культурой, феноменологизации поэтического высказывания.

Одним из наиболее ранних опытов всех «книжно-библиотечных» поворотов сюжета «Цветка», вероятно, является стихотворение И. Ф. Анненского «Идеал». Его характерной приметой стал парадоксальный перенос качеств центрального образа стихотворения А. С. Пушкина на характеристику прочитанных в библиотеке книг («Решать на выцветших страницах / Постылый ребус бытия»²⁵) и фигур читателей («над мертвой яркостью голов», «зеленолицых»). В стихотворении присутствует комплекс пушкинских подтекстов, обычно соотносимых с «Цветком»: неузнанная тайна чужой жизни, утраченный ключ к забытому языку, омертвление когда-то цветущего существования.

Уже проводились сопоставления стихотворения А. С. Пушкина со стихотворением Н. С. Гумилева «В библиотеке», само заглавие которого говорит о смещении смысловых акцентов с сюжета о цветке на сюжет о книге и ее читателе — повествовании о преступнике, казненном за убийство, и другом, неведомом, преступнике, забывшем о живой душе во имя мертвого текста.

Сходные тенденции можно наблюдать в творчестве других поэтов Серебряного века. В стихотворении Ф. Сологуба именно «затхлый запах старых книг» возрождает «в душе былое, / В злой тоске пережитое». Тема непонятого языка, забытой и утратившей смысл жизни относится к постоянным мотивам поэзии К. Случевского, позднее развитым другими поэтами. Отказ от чтения прошлого может интерпретироваться как желанное освобождение от тягостного любопытства. Так, нераскрытая книга в стихотворении В. Ходасе-

вича «Жеманницы былых веков...» вызывает сладкое «сознание» невозвратимости прошлого: «...мир ваш навсегда исчез / И с ним его очарованье». Герой различает в запахе книг только веяние смерти:

Рукой не прикоснулся я
К томам библиотеки пыльной,
Но радостен был для меня
Их запах, затхлый и могильный²⁶.

Вытеснение жадного дыхания жизни, воплощенного в утреннем запахе роз, бездыханной мыслью о «предвечно-мертвом» боге Спинозы лежит в основе лирического сюжета стихотворения В. Брюсова «Спинозианы». Ироническим вариантом мотива иссушения жизни под грузом книжной пыли является стихотворение А. Белого «Искуситель»:

Сажусь за стол... И полдень жуткий,
И пожелтый фолиант
Заложен бледной незабудкой;
И корешок, и надпись: Кант²⁷.

Кентаврическое (в духе философии Белого) сплетение «философической грусти» («желтых строк» «тяжеловесного фолианта») и случайных впечатлений жизни вызывает тот «вихрь видений», в котором практически неразличимы «мозговая игра» и реальность. «Цветок», как и книга, обнаруживает свою диаволическую природу.

Характер вариаций классического произведения о многом может сказать, и в первую очередь об историческом горизонте лирического сознания, направленности внимания на тот фрагмент текста, который представляется поэту незаконченным, требующим или допускающим вариацию — дописывание. Но цель вариаций не в том, чтобы завершить пушкинский текст, исчерпав его, а напротив, придать источнику принципиально открытый характер. Этому способствуют практически все выявленные направления интерпретации сюжета «Цветка»: 1) перевод чужой истории (вопросительная часть пушкинского текста) в область собственного опыта, в том числе опыта посмертного

существования в запахе цветка; 2) развертывание мотива случайного сочетания впечатлений бытия как побуждения творческой мысли; 3) заполнение отсутствующих качеств «положительными» признаками, выявление языковой природы как книги, так и непосредственной жизни. Все вариации свидетельствуют о последовательном смещении лирического сюжета в область истории, книги, текста.

¹ *Благой Д. Д.* Творческий путь А. С. Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 204.

² Там же. С. 205—206.

³ *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 394.

⁴ *Благой Д. Д.* Творческий путь А. С. Пушкина. С. 206.

⁵ *Одоевский А.* Стихотворения. М., 1982. С. 103.

⁶ *Шарафадина К. И.* Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. Фета // Рус. лит. 2005. № 2. С. 28.

⁷ *Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. М., 1988. С. 92.

⁸ См.: *Фенчук О. Н.* Структура и функции памяти в поэзии И. А. Бунина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 12.

⁹ *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. М., 1989. С. 92.

¹⁰ *Шервинский С. В.* Цветы в поэзии Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 135.

¹¹ *Бальмонт К.* Избранное : Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1990. С. 247.

¹² *Жолковский А. К.* Три инвенции на грани лингвистики и поэтики // Жолковский А. К. Осторожно, треножник! М., 2010. С. 40—44.

¹³ *Григорьев А.* Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 92—93.

¹⁴ *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 1999. С. 179—182.

¹⁵ *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1958. С. 393.

¹⁶ *Бальмонт К.* Избранное. С. 182.

¹⁷ *Заболоцкий Н.* Избранные произведения : в 2 т. М., 1972. С. 239.

¹⁸ *Муравьева О. С.* Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин : исследования и материалы. Т. 13. Л., 1989. С. 28—29.

¹⁹ *Блок А.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Л., 1980. С. 215—216.

²⁰ *Ахматова А.* Сочинения : в 2 т. Т. 1. М., 1996. С. 83.

²¹ *Фет А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1959. С. 234.

²² *Сандомирская В. Б.* Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (ПД № 838) (история заполнения) // Пушкин : Исследования и материалы. Л., 1982. С. 256.

²³ См.: *Шарафадина К. И.* «Алфавит Флоры» в аллегорическом языке графики и поэзии рукописных альбомов первой половины XIX века // Рус. лит. 2004. № 1. С. 74—95.

²⁴ *Одоевский А. И.* Стихотворения. С. 105.

²⁵ *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 59.

²⁶ *Ходасевич В.* Стихотворения. Л., 1989. С. 79.

²⁷ *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 247.

3.9. Три лишних строки (литературоведческий этюд)

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.23

Среди таких признанных стихотворений А. Т. Твардовского, посвященных Великой Отечественной войне, как «В пилотке мальчик босоногий...», «Я убит подо Ржевом», «В тот день, когда окончилась война...», есть два, обладающих совершенно особой трагической силой, особым эмоционально-психологическим воздействием на читателя. Одно — «Две строчки» — написано «среди большой войны жестокой» (1943), параллельно с новыми главами «Василия Теркина», делавшего поэта не только все более знаменитым, но и все более внутренне свободным. Другое — «Я знаю, никакой моей вины...» (1966), создано в годы «оттепели» в контексте создания поздней, итоговой книги-завещания «Из лирики этих лет», цикла «Памяти матери» и поэмы «По праву памяти», а также эпохи редакторства в «Новом мире», сделавшего поэта ключевой фигурой шестидесятников. Первое не было опубликовано в годы войны, как и некоторые другие стихотворения той поры, из-за сознательного самоограничения поэта: не публиковать до окончания войны то, что «слишком больно», то, что отмечено абсолютной безысходностью. Второе было прочитано (как это происходило со многими поэтическими произведениями, написанными в годы «оттепели») в редакции «Нового мира» почти сразу после создания. Одно — структурно-семантически построено на принципе избыточности. Другое — на принципе незавершенности.

Но и в стихотворении сороковых, и в стихотворении шестидесятых А. Твардовский исполнил свой завет, прямо и жестко сформулированный в одном из стихотворений последнего десятилетия своей жизни:

Сказать то слово никому другому
Я никогда бы ни за что не мог
Передоверить. Даже Льву Толстому —
Нельзя. Не сможет — пусть себе он бог.

А я лишь смертный. За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу¹.

Опубликованные в 1969 г. в «Новом мире» дневниковые записи «С Карельского перешейка» приоткрывают историю создания стихотворения «Две строчки», не без основания сравниваемого Евг. Евтушенко по силе эмоционального и интеллектуального воздействия с классическим стихотворением А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...». На тексте «С Карельского перешейка» лежит явная печать конфликтности, внутренней противоречивости авторского сознания, свидетельство борьбы двух позиций: государственной установки «победы любой ценой» и нравственной уверенности в бесценности отдельной человеческой жизни. В дневниковых записях есть фрагменты, отмеченные «самоубеждающей» интонацией, попыткой «усвоить» правомерность первой установки:

Он так юношески здоров, этот молодой политрук, так восторжен и неутомим душевно, что каждый день войны для него — праздник. <...> Даже потери товарищей не угнетают его, потому что его не пугает мысль о собственной смерти или ранении. Он к этому готов и счастлив от сознания, что ему довелось быть там, где все так всерьез. Война вообще — для людей либо совсем еще молодых, не привязанных к жизни цепкими мелочами и прочим, либо для людей, переживших уже все искушения личного существования, стоящих духовно выше собственной физической данности, спокойных и равнодушных ко всему, кроме исхода данной операции, данной кампании².

Последняя фраза свидетельствует о смущенности автора, о некоем удивлении от готовности своего героя, видимо, принадлежащего к поколению счастливой Москвы (вспомним героиню романа А. Платонова Москву Ивановну Честнову), умереть самому, не задумываясь, и спокойно принять смерть своих товарищей.

О своем личном ощущении смерти Твардовский пишет иначе:

Сжималось сердце при виде своих убитых. Причем особенно это грустно и больно, когда лежит боец в одиночку под своей шинелью, лежит под каким-то кустом, на снегу. Где-то еще идут ему письма по полевой почте, а он лежит. Далеко уже ушла его часть, а он лежит. Есть уже другие герои, другие погибшие, и они лежат, и он лежит, но о нем уже реже вспоминают. Впоследствии я убедился, что в такой суровой войне необыкновенно легко забывается отдельный человек. Убит и все. <...> Все, все подчинено главной задаче — успеху, продвижению вперед. А если остановиться, вдуматься, ужаснуться, то сил для дальнейшей борьбы не нашлось бы³.

Но миссия поэта как раз в том и состоит, чтобы «остановиться, вдуматься, ужаснуться», и на «большой» войне Твардовский это понял.

Тоскливо-однообразное, безвозвратное *лежит боец, лежит под каким-то кустом, а он лежит, и они лежат, и он лежит* свидетельствует о том, что это те самые строчки из «записной потертой книжки», которые содержательно и интонационно стали основой будущего стихотворения «Две строчки»:

Из записной потертой книжки
Две строчки о бойце-парнишке,
Что был в сороковом году
Убит в Финляндии на льду.

Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело.
Шинель ко льду мороз прижал,
Далеко шапка отлетела.

Казалось, мальчик не лежал,
А все еще бегом бежал,
Да лед за полу придержал...

Среди большой войны жестокой,
С чего, — ума не приложу, —
Мне жалко той судьбы далекой,
Как будто мертвый, одинокий,
Как будто это я лежу,
Примерзший, маленький, убитый
На той войне незначительной,
Забытый, маленький лежу.

(т. 2, с. 121)

«Две строчки» — стихотворение, в котором, по-видимому, многое определилось и стало важным для самого поэта как в мировоззренческом, так и в собственно художественном смысле. Формально стихотворение нарушает общепринятые правила русского стихосложения, которых так любил придерживаться Твардовский. В нем нечетное (19) количество строк, странная строфика: два четверостишия, одно трехстишие, одно восьмистишие. И еще более странная, как бы неумелая, рифмовка. Внешне она весьма бедная: рифмуются главным образом падежные окончания: «книжки — парнишке», «году — льду», «жестокой — далекой — незначительной». В центре стихотворения четыре глагольных монорифмы: *прижал — лежал — бежал — придержал*. Наконец, в финальном восьмистишии глагольная рифма, завершающаяся тавтологией: *не приложу — лежу — лежу*.

Столь же бедной и в то же время бесконечно повторяющейся представляется и лексика: обилие простых прилагательных (*маленький, жестокой, далекой, мертвый, одинокий, примерзший, убитый*) и конкретных существительных (*книжке, бойце-парнишке, лед, тело, шинель, мороз, шапка*), и только два абстрактно-отвлеченных: *война и судьба*. Не трудно заметить, что определения весьма традиционны, чуть ли не банальны: если судьба, то *далекая*, если война, то *большая, жестокая*.

Композиционное решение стихотворения также нарочито просто: одиннадцать строк, составляющих три строфы, — визуально-конкретная расшифровка «двух строчек», восьмистишие — авторская рефлексия по поводу ожившего воспоминания.

Вызывающая неизысканность поэтических средств, подкрепленная некоторой «неправильностью» стиха, отсылающей к детско-наивной простоте высказывания (так рифмовать могут и дети), парадоксально соединенная с явной поэтической избыточностью (нарочитые, бросающиеся в глаза повторы лексики, рифмовки, звукописи), призваны выполнить — и выполняют — невероятно сложную задачу. Читатель вместе с автором должен пережить особую гамму чувств — ощутить чужую смерть чужого человека как свою собственную.

За внешней простотой скрывается та глубина, которую достигал Твардовский в лучшие свои минуты. Назойливое нагнетание глаголов в тексте, традиционно передающих стремительность движения, в данном случае есть знак самого момента его прекращения, остановки, что символизирует необратимость смерти: это только казалось, что «мальчик не лежал, / А все еще бегом бежал, / Да лед за полу придержал...». Лексика жестко выстроена по двум оппозиционным рядам Жизни и Смерти: «боец-парнишка» и «тело», «мальчик», «маленький», «по-детски маленькое» и «лед», «мороз», «мертвый», «одинокый», «примерзший», «убитый».

В стихотворении есть и еще одна оппозиция: война «большая» — война «незнаменитая», гибель на которой должна бы забыться. Своеобразное «кружение» глаголов и прилагательных в финальной части, подчеркнутое интенсивной повторяемостью звуков и форм (*приложу* — *жалко* — *лежу* — *лежу*; *далекой* — *одинокой*; *примерзший* — *маленький* — *убитый* — *незнаменитой* — *забытый* — *маленький*) свидетельствует о том, как сложно поэту вырваться из своего времени, понять, почему ему так «жалко той судьбы далекой»: «С чего — ума не приложу».

Одним из самых страшных последствий революции И. Бунин считал утрату восприимчивости к чужой гибели: «в этом и весь адский секрет большевиков — убить восприимчивость»⁴. Поэт,

воспитывавшийся в обществе, где «счет крови был уже открыт», где в принципе как бы не было (он предreshен) выбора между «революцией = счастьем миллионов» и «папой-мамой» (выражение из «Рабочих тетрадей» А. Твардовского), между правотой «мы» или «я», в годы войны понял цену, вернее, бесценность единичной жизни, индивидуальной судьбы и «принял удар на себя»: «Как будто это я лежу».

Более чем через четверть века, наряду с другими стихотворениями «жесточкой памяти» войны, А. Твардовский пишет стихотворение «Я знаю, никакой моей вины...», ставшее каноническим, текст которого содержит всего шесть строк, что тоже несколько вне конвенции русской поэзии (ограничение до шести строк чаще всего воспринимается как отрывок, в отличие от восьми) и вне привычки Твардовского к развернутому повествованию (при всей его любви к поэтической миниатюре, которая, впрочем, не очень часто появляется в его поэзии):

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...

В верстке, найденной А. И. Кондратовичем, было три лишних строки, повлекшие и иную строфику:

.....
Речь не о том, но все же. Что же — все же?
Не знаю. Только знаю, в дни войны
На жизнь и смерть у всех права одни.

По точному замечанию соратника А. Твардовского по журналу, поэт в последний момент буквально спас стихотворение:

Этот не совсем ясный, толкущийся на месте вопрос: «Что же — все же?», на который сразу же следует не ответ, а признание того, что

никакого ответа автор не знает. Так и сказано: «Не знаю». А дальше следует что-то пробующее заменить ответ. Твардовский бы сказал: «эрзац-ответ» (ходовое во время войны словечко «эрзац» он любил применять). Конечно, это эрзац-ответ. <...> Ответ рассудочный и чуть ли не банальный. И как проникновенно, глубоко зазвучало стихотворение, когда отлетели от него эти полые строки! И сколько затаенной печали в самом этом неответе, в этой сходящей в задумчивости на полушепот строке «Речь не о том, но все же, все же, все же...», которая оставляет нас наедине с высокой поэзией, не требующей немедленных ответов и законченной ясности, а погружающей нас в долгое, очищающее душу раздумье⁵.

Удивительно, но те же самые приемы — «признание того, что никакого ответа автор не знает» («С чего — ума не приложу»), своеобразное «топтание на месте», вызывающая внешняя банальность стихотворных средств — мощно работают в стихотворении 1943 г.

Любопытно, что после читки в редакции на замечание о слишком рассудочном финале стихотворения, А. Твардовский возразил: «Но мысль останется оборванной». Поэт сделал по-своему. Уже увидев стихотворение в верстке, он не заменил концовку, но отсек последние три строки, намеренно сделав стихотворение незавершенным, оборванным на многоточии. В результате в тексте, ставшим классическим, синтаксически сконструированном как одно, но оборванное предложение (Твардовский как-то обмолвился, что самое интересное у него — это синтаксис), нет не только ни одного конкретно-чувственного, предметного образа, но и открытой динамики чувств. Оно представляет собой напряженнейшую работу мысли, движение сознания. Импульсом для создания стихотворения было, конечно, сильное чувство, не отпускающее поэта чувство вины, благодаря которому «обнаженная» и незавершенная мысль поэта и достигает высот поэзии и заставляет прийти в движение трагическое чувство «виноватого без вины» у пишущего и читающего эти строки.

Размышления о двух стихотворениях позволяют сделать, возможно, несколько неожиданный вывод. Этико-эстетический сценарий творческого пути Твардовского, верность двум, им самим

поэтически сформулированным принципам («Еще и впредь мне будет трудно, но чтобы страшно — никогда»; «Сказать хочу, и так, как я хочу»), позволили ему в век главенства метафорического мышления, во-первых, остаться поэтом эпитетным, доказывая тем самым неисчерпаемость «простого стиля», тайные возможности которого являют себя в «Двух строчках». Во-вторых, будучи поэтом «прямоговорения», Твардовский знал силу недоговоренности, тайну недосказанности. «Я знаю, никакой моей вины...» — яркий по мгновенному прозрению (три лишние строки!), но не единственный пример. Достаточно вспомнить пустую страницу «Рабочих тетрадей», оставленную незаполненно-белой после одной записи — фиксации дня смерти Анны Ахматовой.

¹ *Твардовский А. Т.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. М., 1978. С. 112. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте даются с указанием тома и страницы.

² *Новый мир.* 1969. № 2. С. 129.

³ Там же. С. 126.

⁴ *Бунин И.* Окаянные дни // *Литература русского зарубежья : антология* : в 6 т. Т. 1, кн. 1. М., 1990. С. 72.

⁵ *Кондратович А.* Александр Твардовский. Поэзия и личность. М., 1978. С. 311.

4. НЕЗАВЕРШЕННОЕ КАК СВОЙСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

4.1. Поэтика незавершенного в русской прозе XX в.

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.24

В истории литературы феномен незавершенного явлен в двух принципиально разных аспектах: 1) как недописанное в силу различных обстоятельств и 2) как креативная авторская стратегия, строящаяся на идеях фрагментарности и нелинейности текста. Двадцатый век активно развивал стратегию концептуально продуманной незавершенности — сюжетной, нарративной, композиционной. Эти качества определили новый вектор искусства неклассического типа, в котором принцип нелинейности текста имеет генетическую связь с идеями фрагментарности и незавершенности.

Известно, что уже к концу XIX в. реалистический модус, позитивистская эстетика исчерпали себя, наступил момент усталости от больших романских форм. В дневниковой записи 1897 г. Л. Толстой выражал свое неудовлетворение традиционным романом, писателе больше не устраивали традиционные сюжеты, обязательные описания природы, он выражал желание отойти от существующих повествовательных структур к форме, близкой потоку сознания: «писать вне всякой формы; не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь»¹.

Подобные идеи пронизывают все двадцатое столетие вне зависимости от географических границ и вида художественной практики. Мишель Фуко видел сходные процессы в живописи, отмечая, что классическая живопись молчаливо покоится на дискурсивном пространстве, а живопись абстрактная, нефигуративная, напротив, ускользает от описательности, свойственной дискурсу. Во многом это происходит потому, что в абстрактной живописи имеет место отказ от линейной перспективы.

В конце 1930-х гг. Марсель Дюшан создал арт-объект, названный «Зеленой коробкой», которая представляла собой собрание клочков бумаги и карточек со схемами и текстами; такой несшитый формат книги, по мнению Дюшана, со временем должен был заменить традиционный кодексовый формат. Дюшан считал современное ему время временем фрагментов, сам феномен которого базируется на идее незавершенности.

Основоположник сюрреализма французский поэт Андрэ Бретон утверждал, что поэмой можно назвать даже максимально бессвязное соединение заголовков и кусков заголовков, вырезанных в газетах. Аргентинский писатель Хулио Кортасар роману 1968 г. дает название «62. Модель для сборки», в нем фрагменты повествования, разделенные пробелами, предлагались автором как поддающиеся перестановке. Повторы и перемещения должны создать ощущение свободы от жесткой причинной связи. «Выбор, к которому придет читатель, его личный монтаж элементов повествования — это, во всяком случае, и будет той книгой, которую он захотел прочитать»².

Аналогичные процессы нарушения логики линеарности отмечены в структуре музыкальных произведений. Например, композитор Анри Пуссер писал о своей пьесе, которая состояла из шестнадцати разделов, что каждый раздел может быть соединен с любыми другими двумя без какого-либо ущерба для логической цельности музыкального процесса. «Третья соната для фортепьяно» Пьера Булеза состоит из десяти различных пьес, записанных соответственно на десяти страницах нотной бумаги. Эти страницы могут быть

расположены в разных последовательностях, подобно карточкам в каталоге, хотя разрешены не все возможные перестановки³.

Таким образом, в XX в. появились произведения, в которых окончательность формы, сюжета и композиции зависела не от господствующей воли автора, а от желания читателя или воспринимающего.

Ж. Деррида в своей знаменитой книге «О грамματοлогии» заметил: «Вот уже более века мы наблюдаем это беспокойство философии, науки, литературы; все происходящие в них перевороты должны трактоваться как сотрясения, мало-помалу разрушающие линейную модель. Или, иначе, эпическую модель. То, что нынче требует осмысления, уже не может быть линейной записью, внесенной в книгу: в противном случае мы уподобимся тем, кто преподает современную математику с помощью конторских счет. Это несоответствие нельзя назвать современным (*moderne*), но теперь оно выдает себя сильнее, чем когда-либо раньше»⁴. Деррида, кстати, считал, что конец линейного письма — это конец книги, очевидно, все же подразумевая конец традиционного нарратива с его линейным повествованием, началом и концом истории.

Двадцатый век переосмыслил общие нарративные принципы: литература избегает натуралистических принципов повествования, переноса центр тяжести на внутренние соотношения элементов языковых и смысловых структур, подчиненных ассоциативному принципу изображения и восприятия.

Русское искусство внесло значительный вклад в развитие новых форм повествования, конструирующие основы которого базировались на идее фрагментарности, коллажности, монтажа. Композиционно-нарративные особенности сверхповестей Велимира Хлебникова, романы «Взвихренная Русь» А. Ремизова, «Голый год» Б. Пильняка характеризуются таким качеством, как принципиальная незаконченность (или непрописанность) сюжетных коллизий, композиционных блоков и даже синтаксических конструкций.

И. Калинин, анализируя опыт русских формалистов в статье «История как искусство членораздельности», замечает: «Фрагментарность не только становится композиционным приемом, выявляющим “сделанность” литературного текста, — фрагментарность оказывается

имманентной человеческому опыту и даже более того — данной этому опыту реальности. Таким довольно странным образом принцип фрагментарности онтологизируется, но при этом сама онтология историзируется, лишается устойчивости и становится проблемой репрезентации»⁵.

Известно, что формалисты в своей литературной практике использовали прием декомпозиции для демонстрации изначальной «сделанности» произведения. «Мне нужно было дать мотивировку появления несвязанных кусков. <...> ...и когда я положил куски уже готовой книги на пол и сел сам на паркет и начал склеивать книгу, то получилась другая, не та книга, которую я делал», — писал В. Шкловский в рецензии на книгу «Гамбургский счет», объясняя прием создания своего романа «ZOO»⁶.

Новые стратегии построения текста поменяли принципы чтения, восприятия произведения читателем. Современный сербский писатель Милорад Павич высказал интересную мысль о закате традиционной манеры чтения. Павич пишет: «Это кризис нашего способа чтения, а не кризис романа. Это конец романа как дороги с односторонним движением. Графическое представление романа также переживает кризис. То есть мы можем сказать, что книга переживает кризис. Гиперлитература показывает нам, как роман может развиваться подобно сознанию — в нескольких направлениях. Гиперлитература делает роман интерактивным»⁷.

Двадцатое столетие сформировало модель текста, общим характеризующим принципом которой становится дискретность, являющаяся выражением психологической эпохи, отличной от классического времени. Примечательно, что такие ключевые фигуры начала XX в., как Андрей Белый и Павел Флоренский, подвергли резкой критике мировоззрение XIX в., которое, по их мнению, ошибочно предполагало непрерывность в качестве необходимого условия понимания мира, и выдвинули п о н я т и е п р е р ы в н о с т и в качестве «символа» истинной реальности мира.

Концептуально важной для формирования новой модели текста стала идея русского философа и писателя Василия Розанова печатать каждый фрагмент его книг «Уединенное» и «Опавшие листья» с новой страницы, визуализируя, таким образом, дискретность сознания новой эпохи.

Примечательно, что фрагментарностью и незавершенностью характеризуются и некоторые положения философского мировоззрения В. Розанова. Эта особенность мышления философа демонстрирует его субъективное частное «я» в движении мыслительного процесса. В своих работах В. Розанов использует право на умолчание, что в рамках его философских воззрений является символом субстанциального понимания мира. Он считает необходимым не искажать процесс восприятия событий и не создавать в письме искусственных построений, разрушающих естественный ход жизни.

В. Розанова следует считать одной из ключевых фигур в истории русской культуры, поскольку ему удалось в своих философских и литературных работах выразить прогрессивные мировоззренческие позиции времени. Он в значительной степени повлиял на дальнейшее развитие русской литературы, а его идеи «преодоления литературы» имеют свое развитие и в настоящее время. Концепция В. Розанова выразила философское мировоззрение, оказавшееся созвучным ощущениям современного человека. Например, такое явление, как блоги, по своей идее и функциональным характеристикам напоминают замысел В. Розанова.

Рассуждая о феномене современной «фрагментарной прозы», писательница и критик Линор Горалик высказывает следующее мнение: «Само повседневное существование, кажется мне, стало скетчевым, более ориентированным на сиюминутность и фрагментарность, на одновременное пребывание во многих ролях и средах, требующих постоянного переключения режимов общения, действия, восприятия, — и тут фрагментарная проза оказалась жанром более приспособленным к отражению такой реальности, чем широкомаштабный, последовательный, развивающийся по жестким законам роман, — и, разумеется, жанром, близким по восприятию к читателю, существующему, как и автор, во фрагментарном повседневном мире»⁸.

В. Розанов не задумывал свои книги в жанре фрагмента как сюжетно законченное произведение, книги, безусловно, представляют собой цельную стилистическую систему, но традиционного сюжета

в них нет, композиция свободная, и читать это мимолетное, самое мелочное, «невидимые движения души, паутинки быта»⁹ можно с любой страницы.

Незавершенность в художественном произведении можно понимать как фигуру умолчания, эллипсис, своего рода иероглиф, в котором через внешнюю форму явлены многослойные смыслы. Несмотря на афористичность некоторых фрагментов в книгах Розанова, мысль остается словно бы недосказанной, незаконченной, не объясненной до конца: «После книгопечатания любовь стала невозможной»¹⁰, «Страшная пустота жизни. О, как она ужасна...»¹¹

О стиле «Уединенного» и «Опавших листьев» В. Розанов писал: «Больше этого вообще не сможет никто, если не появится такой же. Но я думаю, не появится, потому что люди вообще индивидуальны»¹². Дальнейший литературный процесс продемонстрировал, что предложенный В. Розановым жанр оказался интересен и востребован. В. Шкловский утверждал, что М. Горький в своих «Заметках из дневника» неожиданно сближается с В. Розановым. Современный исследователь творчества В. Розанова В. Г. Сукач указывает на то, что «Мандельштам, Цветаева, Пришвин и многие другие, известные и малоизвестные, ощутили на себе власть розановского письма, магию его слова»¹³. О писателе Дмитрие Галковском пишут, что встреча с «Опавшими листьями» произвела на него некое почти «воскресительное» воздействие. Судя по «Бесконечному тупику», Д. Галковский воспринял «Опавшие листья» как сакральный текст, принципиально отличный от всех иных текстов «русской литературы и философии»¹⁴. Влияние традиции В. Розанова критики обнаруживают в прозе художника Леона Богданова¹⁵.

Говоря о традициях розановского стиля, исследователи в первую очередь отмечают фрагментарно-ассоциативный тип повествования. Считается, что влияние Розанова на последующую литературу проявляется прежде всего на уровнях композиционно-нарративном и идейном. В то же время можно утверждать, что внешнее оформление текстов «Уединенного» и «Опавших листьев» явилось одним из векторов развития визуального стандарта XX и даже XXI в.

Известно, что публиковать в «Уединенном» и «Опавших листьях» каждый фрагмент с новой страницы было для В. Розанова принципиальной позицией, и только в целях компактности и ускорения печатания писатель с нежеланием решил отступить от задуманного. Визуальный эксперимент В. Розанова по важности и концептуальности стоит в ряду с экспериментами А. Белого, которого следует считать основоположником визуальной модели XX в. Мощным мышлением философа, чье творческое сознание улавливало веяния эпохи, В. Розанов осознал необходимость визуализировать невизуализируемое, а именно подсознательные процессы мышления. Исследователь творчества В. Розанова В. Я. Сарычев пишет о том, что писатель «в «Уединенном» и «Опавших листьях» в о с п р о з в е л с т р у к т у р у с о з н а н и я (курсив автора, разрядка наша. — Т. С.) — такой, какова она есть на самом деле»¹⁶.

Аналоги жанра «Опавших листьев» в мировой литературе известны: например, в средневековой японской литературе «Записки у изголовья» Сэй-Сенагон, «Записки от скуки» Кэнко-Хоси; афористичный стиль Новалиса, Шлегеля, Ницше. Считается, что среди русских предшественников определенное влияние на Розанова оказал Лев Шестов, который рассматривал форму афоризма как наиболее современную форму мысли и речи в России начала XX в. О. Н. Кулишкина, анализируя особенности стиля В. Розанова, сообщает о том, как писатель необычайно заинтересованно откликнулся на афористическую форму книги Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности» и в рецензии на нее писал: «Книга рассыпалась, и вместо нее появился хаос афоризмов. В этой груде мыслей, ничем не связанных, каждая страница воспринимается отдельно»¹⁷. В этой незавершенности, несобранности, нелинейности книги вне традиционного сюжетно-композиционного единства Розанов видел продуктивные литературные формы.

Книги В. Розанова своей формой, не собранной в традиционный формат сюжетно законченной истории, представляют открытое, незавершенное пространство текста, которое может дополняться и продолжаться в логике, предложенной автором «Опавших листьев», продолжаться наблюдениями о жизни,

размышлениями о политике, искусстве, человеческих взаимоотношениях, т. е. вечно существующими экзистенциями. И развитие литературы подтверждает продуктивность и востребованность формы, предложенной Розановым.

В известной книге о Розанове челябинский поэт и философ Николай Федорович Болдырев замечает: «Повторение Розанова, конечно, невозможно, но “Розанов” как особое ментальное состояние человеческого вещества может в ком-то возрождаться и, вследствие этого, жанр может “плыть дальше”»¹⁸.

В 2002 г. был издан роман всемирно известного скульптора и графика Вадима Сидура «Памятник современному состоянию. Миф», написанный значительно раньше, еще в 1973 г. С книгами В. Розанова роман В. Сидура роднит так называемая псевдодневниковость: в основе повествования лежат события автобиографические, в то же время поднимающиеся до уровня онтологических обобщений. Важным оказывается все: воспоминания детства, любовные переживания, приготовление пищи, муки творчества, события современности, размышления о вечном. Любое внешнее событие, любая мысль становятся поводом для раздумий, воспоминаний, которые, отталкиваясь одно от другого, вызывают следующие, нанизываются одно за другим. Все элементы человеческого существования играют важную роль, даже самые мелкие события и детали человеческой жизни приобретают значительность. Как и В. Розанов, В. Сидур визуально дробит повествование: небольшие главки, из которых состоит «Миф», разделены пробелами. Главки — короткие, состоят из одного — пяти предложений.

В. Сидур развивает идеи В. Розанова по созданию эффекта непродуманности письма и использует такой прием техники потока сознания, как не разделенные пробелом слова: «Средняя продолжительность человеческой жизни увеличилась на сорок лет пробормотал Господь»¹⁹. Этот фрагмент вызывает аллюзии с тем, как В. Розанов вклеивал в «Опавшие листья» свои, неразборчивым почерком написанные автографы. Такие приемы имитируют в прозаическом тексте суггестивные процессы мышления.

В рассуждениях писателей обнаруживаются созвучные мысли. В. Розанов пишет: «Новое — *тон*, опять — манускриптов, “до Гуттенберга”, для себя. Ведь в Средних веках не писали для публики, потому что прежде всего не издавали. И средневековая литература, во многих отношениях, была прекрасна, сильна, трогательна и глубоко плодоносна в своей невинности»²⁰. Относительно В. Сидура известно, что ничего из написанного при жизни он публиковать не предполагал, поэтому внутренний цензор у него отсутствовал. «Ты работай безнадежно, — не раз повторял Сидур. — То есть не думая о возможности напечататься ни здесь, ни “там”, это тоже не просто. Тогда будет настоящее»²¹.

Прозаическое творчество другого известного современного художника Гриши Брускина исследователи уже сравнивали с романом В. Сидура²²; очевидны также жанровые, сюжетные и нарративные переклички с произведениями В. Розанова. В рецензии на книгу Г. Брускина «Прошедшее время несовершенного вида» Дмитрий Александрович Пригов указывал, что «в мемуаристических и квазимемуаристических сочинениях (которые в наше время, кстати, весьма актуальны и являются несомненным трендом современной культурной и в особенности беллетристической активности) жанр маленьких текстовых кусочков, собранных в объемные гипертексты, разрабатывался чрезвычайно разнообразно и подробно разными авторами, от Розанова до Рубинштейна»²³.

Повествование в книгах Г. Брускина представляет собой озаглавленные мини-рассказы, каждый из которых — это эпизод из жизни автора. Человеческая память сохраняет не только эпохальные события, но и мелкие происшествия, формирующие в дальнейшем судьбу и характер человека. Рассказы соединены не только в хронологической последовательности (от детства к зрелости), но и по логике ассоциаций.

Г. Брускин абсолютно следует визуальной идее В. Розанова и каждый мини-рассказ располагает на отдельной странице.

Комментируя стиль своего прозаического творчества, Г. Брускин пишет: «Строка разбивается (ломается) соответственно ритму (пульсу) текста. Автор ускоряет, замедляет или останавливает

(заставляет читателя перевернуть страницу) чтение текста. Таким образом, время прочитывания текста читателем строго регулируется автором в пространстве данной книги при помощи вышеупомянутого приема. <...> Между короткими фрагментами, из которых состоит текст, остаются пробелы (нечто недосказанное (разрядка наша. — Т. С.)), которые читатель может (должен) восполнить за счет своего воображения (собственного опыта). Предложить свой собственный комментарий»²⁴.

Следует заметить, что для картин Г. Брускина тоже характерна фрагментарная структура. Его всемирно известные «Алефбет» и «Фундаментальный лексикон» написаны по принципу коллажа; полотна картин разделены на фрагменты, каждый со своим сюжетом, но смысл каждого может быть до конца понят только в контексте всей картины. Таким образом, каждый фрагмент имеет некие незавершенные вне целостного произведения идеи.

Прямым наследником идей В. Розанова следует считать писателя Павла Улитина, в творчестве которого поэтика незавершенности, фрагментарность стиля стали конструктивными принципами создания произведения.

Одна из книг легендарного сегодня писателя Павла Улитина называется «Путешествие без надежды». Она была написана в семидесятые годы и не могла быть опубликована в советском государстве из-за странного способа изложения, отсутствия сюжета и героев. Имея печальный опыт невозможности публиковаться и осознавая, что его произведения не скоро, а возможно, никогда не дойдут до читателя, Павел Улитин вложил обреченность этого понимания в название книги. Сегодня очевидно, что путь произведений Улитина к читателю был путешествием с надеждой. Павла Улитина называют одним из самых значительных русских прозаиков прошедшего века. В России первые журнальные публикации состоялись в 1990-х гг., в 2000-х гг. вышло три книги «Разговор о рыбе» (2002), «Макаров чешет затылок» (2004) и «Путешествие без Надежды» (2006). Изданные книги аутентично воспроизводят авторский рукописный оригинал, страница в страницу, с сохране-

нием необычных визуальных особенностей текста — со свободным расположением фрагментов на пространстве страницы, шрифтовой игрой, иноязычными вставками.

Известно, что часть литературного наследия Павла Улитина утрачена: и роман «Анти-Асаркан», и машинописная рукопись «Анапест» — все произведения, которые, как утверждают современники, возможно, имели сюжетную структуру. Знающий писателя лично, много написавший об Улитине Зиновий Зиник высказал предположение, что то, что мы читаем сейчас, не стилистический эксперимент зрелой поры, а необходимость, продиктованная попыткой вспомнить несколько уничтоженных, навсегда исчезнувших романов.

Литературный контекст, в котором существует проза Павла Улитина, широкий: это и уже упоминавшийся В. Розанов, и авторские книги футуристов с их нетрадиционной визуальной организацией. Принципиальный отказ от рамок сюжета и границ дискурса роднят творчество Улитина не только с близким по национально-литературному признаку Розановым, но также и с Дж. Джойсом, что заметил еще при жизни Улитина его друг Александр Асаркан: «это наш русский Джеймс Джойс. Мастер абстрактной прозы»²⁵. Так же как и Джойс, Улитин в стилистике своих текстов совершил поворот от традиционной повествовательной техники к индивидуально-авторской жанровой стратегии книги, в которой, в отличие от классической модели, визуализированы не признаки канонических родов и жанров, а процессы, происходящие в пространстве сознания и подсознания.

Можно указать хронологически гораздо более близкие литературные параллели: это неподцензурная (поставангардная) литература 1970-х гг., к которой, собственно, и относится творчество Улитина. В исследовательской литературе имена Леона Богданова, Евгения Харитонов и Павла Улитина всегда упоминаются рядом, при этом без подробной расшифровки специфики их эстетического родства. Вместе с тем правильно указанная общность стиля определяется не только жанровыми и нарратологическими особенностями, дневниковой фрагментарностью, но и нетрадиционным визуальным

обликом страницы, которая насыщена разного вида визуально-графическими элементами (пробелы, отступы, версейная строфика) и имеет неклассический облик.

Единицей текста для писателя была страница, которая имела словно бы незавершенный вид, дискретный, неплотно заполненный вербальным материалом облик. Организация пространства страницы в прозе Улитина отличается абсолютной авторской раскрепощенностью в использовании традиционных элементов набора. Текст набран нелинейно, свободно, что создает эффект непродуманности, непреднамеренности; текстовые блоки могут быть напечатаны по диагонали, в форме треугольника, в два столбца, уступами, хаотично, на отдельных страницах имеются заметки на полях. Шрифт в оригинале был машинописный, с прописными выделениями и рукописными вставками, которые в сегодняшнем полиграфическом воспроизведении исполнены курсивом. Зиновий Зиник, являющийся одним из самых активных комментаторов творчества писателя, считает, что такая монтажная техника в улитинской прозе «соединила его с компьютерным принципом набора текста (что, собственно, и делает возможным сейчас публикацию его книг с максимальным приближением к оригиналу)»²⁶. Как и сегодняшние авторы при помощи компьютерного набора, Улитин намеренно нарушал и варьировал межстрочный интервал: «Вот так мы попробуем через три интервала на старой машинке. <...> Это уже через 2. Ошибка. Лучше еще раз прочитать старую книгу, а старый текст переписать через 3 интервала»²⁷. Всеми указанными способами расположения текстового материала Улитин актуализирует технику черновика, используя также такой традиционно рукописный элемент, как зачеркивание, что со всем уважением к авторской воле воспроизведено уже в полиграфическом виде, так же как сохранен неровный правый край текста машинописного варианта.

Черновиковый стиль подразумевает незавершенность, незаконченность написанного, поэтому визуальный облик произведений Улитина имитирует случайное, словно бы сделанное наспех, как придется на клочке бумаги, что-то не предназначенное для всех, для публикации, дневниковое, творческую лабораторию, где

разная каллиграфия соединяется с вырезками из газетных статей, вклеенными прямо в текст чужими почтовыми открытками, которые он называл «уклейками». Необычность визуального облика прозы Улитина связана с особенностями повествования, которое строится в технике внутренней речи, т. е. речи для себя, не предназначенной для общения и публичности.

Специального внимания заслуживают заметки на полях страниц в прозе Улитина. Активно работая с этим приемом, писатель придает черновиковой маргиналии статус элемента художественного целого произведения, перемещает внимание читателя с основного текста на его периферию. Ориентация на создание иллюзии стихийного, естественного хода жизни, мнимая необработанность материала роднит прозу Улитина с жанром «опавших листьев» Василия Розанова. В рифму Розанову Улитин в книге «Разговор о рыбе» пишет: «Будущее за стилистикой моментальных подборок»²⁸. Техника Розанова воспроизведена в творчестве Улитина буквально: каждый фрагмент произведения печатается на отдельной странице. В книге «Разговор о рыбе» Улитин пишет: «Густо посаженные строчки кажутся нарушением ритма.

РАЗРЕЗАТЬ

Было замечательное решение. Разрезать и все»²⁹.

В визуальной дискретности облика текстов Улитина выражена фрагментарность глубинных уровней — композиционного и нарративного. З. Зиник замечает, что Улитину «вообще чуждо было линейное, вроде железнодорожного расписания, мышление: разная география, как и разные эпохи, соседствовали у него, особенно в поздний период, в одной фразе, на одной странице»³⁰. Разрывы повествования можно отметить даже в пределах одного предложения, когда Улитин делает отступ, маркирующий выход в пространство подсознания, из реальности в медитативность: «Может и наоборот. Пришпоривая загнанную в мыле лошадь — обморочные ритмы — розовые и голубые круги — я падаю — тут что-то было — это как страница обстоятельных описаний, в которых высвечивается одно слово, потом еще два слова»³¹.

Но за тематической и сюжетной разрозненностью («За твоими перескоками не уследишь, шею себе сломаешь»³²) скрывается интуитивно-авторская и стилистическая логика повествования, разворачивающаяся как внутренний диалог, без разделения на реплики разных персонажей, с «вплетенными» в авторское повествование цитатами из мировой литературы. В литературной форме внутренний диалог представляет собой воспроизведение индивидуумом в собственной речи различных смысловых позиций, определенным образом взаимодействующих между собой. У Улитина это может быть и женский вариант речи, не маркированный, визуально не выделенный в общем потоке, как и другие формы изображения внутренней речи.

Внутренний диалог в письме Улитина передается различными формами: употреблением местоимения «вы» («Если от меня вы услышите другие слова»³³), часто посредством вопроса («Кстати, с кем вы все-таки говорили о Марине Цветаевой в ИФЛИ?»)³⁴. Этот намек на диалог неперсонифицированных, неназванных персонажей также носит фрагментарно-незаконченный характер. Реплики не связаны между собой. На вопрос нет ответа.

Фрагменты прозы Улитина объединены лейтмотивами, по принципу нанизывания мотивов и образов. В каждом следующем фрагменте названная, начатая на предыдущей странице тема продолжена, договорена. Внутри фрагмента повествование также разворачивается по ассоциативной логике. Ощущению орнаментальной стилистики «плетения словес» не может помешать лаконизм синтаксических конструкций. Напротив, Улитину удастся создать в полном смысле слова поэтический текст: «А на улице мятель (так у автора. — Т. С.). А на улице снег идет. А на улице спокойно, мороз, тихо и нет лишних слов. Хорошо на улице»³⁵.

Игровая поэтика — одна из ярких характеристик прозы Улитина, который устраивает для читателя шарады из вмонтированных цитат («Можно строчки выхватывать. Когда-то было интересное занятие»³⁶): «И каждый день уносит. И каждый шаг приносит»³⁷; Как там, кудесник, любимец богов?³⁸; Выходил один ты на дорогу, и всю

дорогу была только одна тревога. Дальше мысль обрывается»³⁹; «С аккуратным почерком все смешалось в доме Яблонских»⁴⁰; В начале февраля, достав чернил и лучшей бумаги, хорошо плакать навзрыд»⁴¹; Просто желание забыться и заснуть»⁴².

Улитин работает в слоистой технике повествования, создает палимпсестные конструкции, формально словно бы не законченные, наполненные смысловыми пустотами, зияниями, требующими серьезной интеллектуальной, мыслительной работы читателя, для того чтобы идейный замысел автора мог завершиться в воспринимающем сознании.

Важным визуальным компонентом текстов Улитина являются иноязычные вставки. Знание иностранных языков с детства определило не только дальнейшую судьбу Улитина (преподавание иностранных языков), но и органичное существование в пространстве его текстов нескольких разноразличных пластов, как смысловых, так и в виде знаков другого, не русского шрифта. Иноязычные вставки могут занимать до целой страницы текста. Но суть приема кроется не только в биографических причинах. Письмо Улитина строится также на таком приеме повествовательной техники, как *п о т о к с о з н а н и я*. Поток сознания — еще одна форма внутренней речи, это поток и чувственных образов, и мысленных реакций индивидуума, который характеризуется внешней бессвязностью, неконгруэнтной лингвистической структурой, ослабленной связью синтаксических форм, разрывом временных и пространственных связей. Улитину удалось создать произведения по принципу: все, что внутри авторского сознания — все на бумагу, как мыслит автор в данный момент, так и фиксирует. Иноязычные фрагменты в качестве яркого визуального элемента текста определяют такие характеристики стиля Улитина, как эстетика черновика, суггестивная направленность его произведений, криптографичность техники, ориентация на элитного читателя, т. е. все те особенности, которые определили симбиотическую природу его прозы.

Слоистая структура прозы Улитина задает много векторов изучения, можно говорить о приметах автоматического письма,

потока сознания и внутренней речи, о разговорной стихии его стиля, отдельно о стиховом начале, версейной строфике и т. д. Павел Улитин создал не просто уникальный жанр со сложно определяемой терминологией, его проза — это новая форма существования и хранения семантических и семиотических кодов, конструирующих (или деконструирующих) новую мифологию. Проза Улитина — это некий новый тип коммуникации, возможно, более адекватный фрагментарному, клиповому, лаконичному и визуальному сознанию нашего времени.

Рассуждая о поэтике незавершенного в литературе XX в., сложно привести весь список известных литературных имен. Литературный процесс XX в. активно развивал стратегию создания произведений с обнаженной визуальной формой, которая является признаком открытой, как вариант — незавершенной структуры. Эта тенденция получила свое развитие и в актуальной, новейшей литературе.

Исследователи (например, М. Ямпольский) пишут о кластерной поэтике текста: «Наиболее успешная проза — например, Пелевин у нас — отказывается от линейности сюжета и имитирует сетевую структуру со множеством кластерных связей»⁴³.

Для кластерной поэтики центральной оказывается идея зияния, пустоты. В текстовых структурах с акцентированной визуальностью, а значит, с избыточностью эстетической информации, смыслы организуются не вокруг позитивных скоплений знаков, но вокруг разряжений в информационном поле.

Классическая цепочка «автор — сообщение — получатель — код — смысл» в текстах с открытой структурой оказывается нарушена, и для того, чтобы произведение реализовало своей целостный эстетический потенциал, необходимо включение дополнительных информационных полей и контекстов.

¹ Толстой Л. Н. Избранные дневники, 1895—1910 годы // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. Т. 22. М., 1985. С. 56.

² Кортасар Х. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3 : 62. Модель для сборки / пер. с исп., сост. Вс. Багно. СПб., 1992. С. 8.

³ Эко У. Роль читателя : исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб., 2005. С. 84.

⁴ Деррида Ж. О грамματοлогии / пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М., 2000. С. 223.

⁵ Калинин И. История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) // Новое лит. обозрение. 2005. № 1. С. 110.

⁶ Шкловский В. Б. Рецензия на эту книгу // В. Шкловский. Гамбургский счет. СПб., 2000. С. 220—221.

⁷ Павич М. Начало и конец романа [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/INPROZ/PAWICH/endofnovelrus.txt> (дата обращения: 04.02.2013).

⁸ Горалик Л. Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же) // Новое лит. обозрение. 2002. № 54. С. 240.

⁹ Розанов В. Опавшие листья. Короб второй. СПб., 2001. С. 7.

¹⁰ Там же. Короб первый. СПб., 2001. С. 12.

¹¹ Там же. Короб второй. СПб., 2001. С. 6.

¹² Там же. Короб первый. СПб., 2001. С. 84.

¹³ Сукач В. Г. [Комментарий] // Полное собрание «опавших листьев». Кн. 1 : Уединенное / под ред. В. Г. Сукача. М., 2002. С. 5.

¹⁴ Болдырев Н. Семя Озириса или Василий Розанов как последний ветхозаветный пророк. Челябинск, 2001. С. 110.

¹⁵ Козырев К., Останин Б. От составителей // Заметки о чаепитии и землетрясениях : избр. проза. М., 2002. С. 28.

¹⁶ Сарычев Я. В. Модернизм В. В. Розанова // Филол. науки. 2004. № 6. С. 85.

¹⁷ Цит. по: Кулишкина О. Н. Физика и метафизика русского афоризма. В. Розанов: афоризм как форма преодоления формы // Рус. лит. 2004. № 4. С. 6.

¹⁸ Болдырев Н. Семя Озириса... С. 113.

¹⁹ Сидур В. Памятник современному состоянию. Миф. М., 2002. С. 215.

²⁰ Розанов В. Опавшие листья. Короб первый. СПб., 2001. С. 83.

²¹ Сидур М. Послание из Атлантиды // Сидур В. Памятник современному состоянию. С. 10.

²² Давыдов Д. Причины, зависящие от автора // Новое лит. обозрение. 2002. № 55. С. 298—299.

²³ Пригов Д. А. [Рецензия] // Знамя. 2002. № 2. С. 215. Рец. на кн.: Брускина Г. Прошедшее время несовершенного вида.

²⁴ Брускин Г. Картина как текст и текст как картина // Новое лит. обозрение. 2004. № 65. С. 277.

²⁵ Зиник З. Кочующий четверг // Улитин П. Путешествие без Надежды. М., 2006. С. 22.

²⁶ Зиник З. [Предисловие] // Улитин П. Разговор о рыбе. М., 2002. С. 8—21.

- ²⁷ Улитин П. Путешествие без Надежды. С. 62.
²⁸ Улитин П. Разговор о рыбе. М., 2002. С. 183.
²⁹ Там же. С. 151.
³⁰ Зиник З. [Предисловие] // Улитин П. Разговор о рыбе. С. 8
³¹ Улитин П. Разговор о рыбе. С. 30.
³² Там же. С. 34.
³³ Там же. С. 94.
³⁴ Там же. С. 99.
³⁵ Там же. С. 35.
³⁶ Улитин П. Путешествие без Надежды. С. 114.
³⁷ Улитин П. Макаров чешет затылок. М., 2004. С. 102.
³⁸ Там же. С. 127.
³⁹ Улитин П. Путешествие без Надежды. С. 98.
⁴⁰ Там же. С. 105.
⁴¹ Там же. С. 114.
⁴² Там же. С. 146.
⁴³ Ямпольский М. Новая конфигурация культуры и поэзии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.colta.ru/docs/20809> (дата обращения: 29.08.2013).

4.2. Парадоксы модели мира В. Розанова

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.25

Парадоксы модели мира В. Розанова обусловлены особенностями парадигмы культурного сознания переходной эпохи конца XIX — начала XX в. В литературе и литературной критике очевидно нарушение целостности текстов, тяготение к цикличности, фрагментарности, незавершенности. В критической мысли А. Волынского, В. Розанова, Л. Шестова данное явление можно объяснить интерсубъективностью, авторефлексией, экзистенцией и т. д. Стремление к переоценке ценностей, метафизический подход к литературе, символизация и метафористичность приводят критиков к открытой полемичности, противоречивости и парадоксальности суждений. Их тексты наполнены незавершенными, недоговоренными, но эмоционально насыщенными фрагментами, оставляющими впечатление незавершенности мысли или концепции в целом. Путешествуя по

временам, эпохам и культурным пространствам, критик (например, Л. Шестов) не стремится к синтезу (в гегелевском его толковании), скорее обнаруживается синкретизм, реализуемый в моделях мировидения.

Как известно, термин «модель мира» широко использовался в поэтике структуралистов начиная от Ю. Н. Тынянова и завершая Ю. М. Лотманом. Под моделью мира мы понимаем результат переработки информации о человеке, причем человеческие структуры и схемы часто экстраполируются на быт и бытие, которые описываются на языке антропоцентрических понятий и подвергаются семиотической перекодировке¹.

Ориентация на понятие модели мира дает возможность соединить в интерпретационной практике В. В. Розанова фрагменты восприятия и творения художественной реальности, создание особой формы письма, в которой проявляется чувственное эмоциональное равнодушие к предмету описания.

К. Аймермахер указывал, что модель мира располагается между действительностью и сознанием и обладает определенными кодирующими правилами трансформации. Учитывая, что В. В. Розанову присущи различные модели сознания (религиозные, философские, этико-эстетические, ментальные и т. д.), имеющие блоки информации в рамках вербальных и невербальных знаков и направленные на различные формы коммуникации, попробуем выявить парадигму, обусловленную интуицией критика, интуицией изоморфизма частных сфер его жизни и бытия культуры в целом. В таком случае, как нам представляется, весь комплекс исканий В. В. Розанова становится осмысленным, ибо этот подход эксплицирует структурность и системность критики В. В. Розанова и вместе с тем фрагментарность письма, сближающую ее с потоком мысли XX в.²

В критической рефлексии В. В. Розанова модель мира прежде всего связана с его духовной эволюцией³. Начав со своеобразного радикализма (с отзвуками трансцендентализма), легшего в основу его первого труда «О понимании», В. В. Розанов отмечал, что п о н и м а н и е «есть единственная деятельность разума»⁴, которая соединяет мыслительные формы-схемы с формами самой

реальности. Восходя к первозданной природе человека, понимание несет в себе антропологическое и религиозное содержание, выявляя и делая возможным человеческое бытие. По образному выражению А. Ремизова, концепция критика сравнима с «гимнастикой, вырабатывавшей эластичность мысли»⁵. Ряд современных исследователей также усматривают в суждениях В. В. Розанова основополагающие тенденции его письма: «Переменчивому публицисту Розанову предшествовал совершенно другой и все равно тот же самый Розанов с философией понимания — цельного, исчерпывающего, окончательно неизменного блага. Подчеркнутая розановская переменчивость кричала о том, что цельная истина непохожа на те ее фрагменты, с которыми нам обычно приходится иметь дело»⁶. Как известно, В. Розанов считал себя писателем, в творчестве которого происходит «завершение литературы». Он указывал на разрушение традиционного типа высказывания, характеризующегося пониманием формы как инструмента для передачи готового содержания. Специфике речевого выражения, стихии языка он придавал онтологическое значение.

В соответствии с развернутой В. В. Розановым концепцией понимания письмо выступает как особого рода космос⁷. Обращение к письму дает представление о целостности, «надпротиворечивые» основания которой В. В. Розанов стремился определить посредством обращения к феноменам поэзии наблюдательной и психологической. «Вследствие того, что поэтические произведения, в противоположность произведениям всех других видов искусства, не только не расстраиваются от введения различных и даже противоположных образов, сцен и картин, но даже выигрывают, происходит то, что, тогда как другие искусства всегда отражают в себе только человека или как личность, или как народ, поэзия отражает в себе и человека, и жизнь его. В нее входят и думы, и чувства, и желания поэта, и текущая жизнь во всем своем разнообразии и со всеми своими контрастами»⁸.

Таким образом, понимание — это особая форма мыслительного процесса. Ранее чувственного опыта и соприкосновения с миром в разуме человека лежат уже схемы идей, готовых обнять собою мир; и тот факт, что этот мир, существующий независимо от чело-

веческого разума и ранее его, действительно вступает в эту схему идей, невольно заставляет видеть в разуме нечто космическое, а в космосе — нечто разумное. Разум есть как бы мир, выраженный в символах, а мир есть как бы разум, выраженный в вещах; и только поэтому возможно познание мира разумом. Бытие выступает как «трепетное ощущение человека между Богом и космическим витальным эросом — именно это и дает бытие “Я в мире”»⁹.

Письмо, в свою очередь, выступает как «другое» цельного знания. Это «другое», с точки зрения критика, «эмбрионально» задано и соединяет в себе имманентное и трансцендентальное («Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться. Мне и тут тепло»). Понимание и письмо «сходятся» как экзистенция и смысл, свобода и необходимость. Возникает стратегия «параллельного письма», допускающего авторскую множественность, завершение незавершенного. В таком понимании имманентное и трансцендентное как бы совпадают — письмо для самого себя является не только основанием, но тайной и жертвой, ибо содержит в себе все существующие смыслы в едином пространстве понимания. Более того, письмо обращено к пониманию и становится универсальной формой осуществления смысла «несу литературу как крест мой».

Данная концепция порождает бесконечную противоречивость и парадоксальность суждений В. В. Розанова, вследствие чего А. Ф. Лосев считал В. В. Розанова гениальным человеком, но беспринципным декадентом, мистическим анархистом, глубоко понимавшим все религии, но сомневающимся в Боге. Неоднозначные выводы А. Ф. Лосева обусловлены экзистенцией автора «Уединенного» и «Опавших листьев», пытавшегося уловить живую и моментальную антиномичность событий и явлений в его собственном меняющемся сознании¹⁰. О своем сознании В. В. Розанов писал: «Я никогда не догадывался, не искал... Эти обыкновеннейшие способности... исключены из моего существа. Но меня вдруг поражало что-нибудь. Мысль или предмет. Пораженный... я смотрел на эту мысль или предмет, иногда годы. В отношении к предметам и мыслям была зачарованность»¹¹.

Незыблемым в концепции понимания, реализованным в письме оставалось одно: духовная эволюция совершалась внутри религиозного сознания. «Уже с I курса, — писал он в своей автобиографии, — я перестал быть безбожником, и, не преувеличивая, скажу: Бог поселился во мне. С того времени... каковы бы ни были мои отношения к церкви, что бы я ни делал, что бы ни говорил или писал, прямо или в особенности косвенно, я говорил и думал собственно только о Боге; так как Он занял меня всего, без какого-то остатка, в то же время как-то оставив мысль свободною и энергичною в отношении других тем»¹².

Заложенные в модели сознания В. В. Розанова оппозиции «завершенное — незавершенное», «системность — дискретность» прослеживаются в трех фазах. Первая, в которой В. В. Розанов всецело принадлежал православию, что проявилось в его книге, посвященной «Легенде о Великом инквизиторе», статьях «В мире неясного и нерешенного», «Религия и культура». В них очевидно противопоставление христианского Запада Востоку: западное христианство ему представляется «далеким от мира», «антимиром». В православии «все светлее и радостнее». В свете православия христианство видится критику как полная веселость, удивительная легкость духа — «никакого уныния, ничего тяжелого». Но уже в статье «Номинализм в христианстве» есть уточнение: «...нельзя достаточно настаивать на том, что христианство есть радость — и только радость и всегда радость»¹³. Наблюдается зарождение второй фазы. Сомнения постепенно переходят в скептицизм. Возникает идея противопоставления религий. Историко-культурный код раскрывает блок информации о религии Голгофы (историческое христианство и религия Вифлеема. Голгофа — аскетическая фаза христианства, Вифлеем — новая религия, «жизненно-сладостная»). Постепенно историко-культурный блок расширяется. В статье «Около церковных стен» дан моделирующий диалог христианства и культуры, в результате которого христианство уступает место религии Отца — Ветхому Завету. «Великое недоразумение» в судьбе христианства, по размышлению критика, образовалось в связи с Голгофой, ибо появилось «искание страданий». Но весь «процесс искупления»

прошел мимо человека и «рухнул в бездну, в пустоту, — никого и ничего не спасая». Вновь возникает стремление к целостности размышления, и тут же в речевом высказывании обнаруживается незавершенность. В данной ситуации концепт искупления связан с розановской символикой бездны и пустоты, в которой проявляется его собственное понимание свободы интерпретации религиозно-философского феномена. «Незавершенное», как отмечают авторы статьи «Энергия незавершенного», — факт художнической авторской воли, главное последствие которой — появление некой особой, специфической «свободы», свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента)¹⁴.

В связи с этим возникает третья фаза, связанная с религиозно-культурным блоком, определяемым в концепции В. Розанова кодом церкви. С точки зрения критика, церковь неверно осознавала суть христианства. Высшей точки сомнения В. Розанова достигли в статье об «Иисусе Сладчайшем», где он пишет о темном лике христианства, о людях лунного света, так широко представленных в творчестве Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Церковь, замечал критик, воспринимала христианство как поклонение смерти. Размышления критика близки наблюдениям Н. В. Гоголя, который писал: «Есть страсти, есть явления (напр., рождение-смерть), которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Внешними начертаниями они ведутся, есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь»¹⁵.

Не случайно наблюдается некое мистическое совпадение личной судьбы художника и критика. К. Мочульский отмечает: «от Гоголя все ночное сознание нашей словесности: нигилизм Л. Н. Толстого, бездны Ф. М. Достоевского, бунт В. В. Розанова. “День” ее пушкинский, златотканый покров — был сброшен; Н. В. Гоголь первый “больной” нашей литературы, первый мученик ее»¹⁶. Метафизический индивидуализм Н. В. Гоголя и экзистенциальное одиночество В. В. Розанова — явления одного порядка, ибо сознание и критика, и писателя и н т е р с у б ъ е к т и в н о.

Очевидно, что тексты Н. В. Гоголя для В. В. Розанова — код, важный для расшифровки авторского миромоделирования. В то же время интерпретация В. В. Розанова ярко концептуализирует его собственное сознание. «Удерживающим» является тройка, вся вдохновенная Богом. Преодолевая апостасию, Русь-тройка должна превратиться в духовную вертикаль, как идеал святости¹⁷. Творческий замысел Н. В. Гоголя В. В. Розанов рассматривает как иррациональный, однако фантазмагии Н. В. Гоголя, воплощенные в сугубо ему присущие гротескные формы, не принимает.

Размышляя о миссии «удерживающего начала» в произведениях писателя, В. В. Розанов не раз подвергал гоголевскую концепцию сомнению. Ужас небытия, с его точки зрения, заглушал гоголевскую надежду на спасение Святой Руси. Болезненно-мнительный Н. В. Гоголь, испытывая страх смерти, искал успокоения в христианстве. Розанов был убежден, что причина душевных терзаний писателя — в метаниях между язычеством и христианством, в страхе перед религией. Он отмечал, что Н. В. Гоголь шел к религии через страх, а не через любовь, потому является «демоном, хватающимся боязливо за крест»¹⁸.

Попытка выявить основу гоголевского демонизма привела критика к выводу об особом душевном состоянии художника. Ссылаясь на Платона в статье «Отчего не удался памятник Гоголю?» (1909), В. В. Розанов предполагает наличие безумия у некоторых выдающихся людей, приводящего их к глубоким откровениям в жизни. Н. В. Гоголь, по его мнению, обладал этим метафизическим качеством. В нем с детства «жило, росло и развивалось это гениальное, особенное, исключительное безумие, которое перед концом всем овладело, разлилось «вовсю»¹⁹. Это безумие трансформировалось в его душе в метафизическую тоску, которая и определила специфические черты творчества писателя. Он лишил Россию всего величественного и монументального, считает В. В. Розанов, потому что все поверили в ирреальный мир Н. В. Гоголя как в единственно верный и никто не мог противостоять этому²⁰. Вместе с тем именно Н. В. Гоголь способствовал розановскому чувственному восприятию мира. В создаваемом им Универсуме есть множество элементов

(состояний), которые он сам называет естественными, или органическими. Они характеризуются внутренней свободой критика. Универсум при этом превращается в организм, т. е. единое существо, содержащее в себе множественность внутренне связанных элементов, каждый из которых необходим для совершенства целого (т. е. все разочарования, христорбчество ушли, и в конечном итоге В. В. Розанов опять пришел к Христу и церкви, что находит подтверждение в последних работах, особенно в «Апокалипсисе»). Преодоление мира, который «во зле лежит» (1-е послание Иоанна) преодолено может быть единством человека и Вселенной, в центре которого — символ Бога (Христа). В данном суждении явственно проявляется космоцентризм критика (В. Зеньковский). В. Розанов ожидает от слова, с одной стороны, пронизанности личной одушевленностью, с другой — большей материальности, т. е. большей направленности на предмет, большей онтологичности. Он замечает: «нужно быть человеком жизни. Причем жизнь здесь не просто сфера внешней деятельности, а сама стихия существования в ее первозданности»²¹.

Несмотря на серьезную полемику с Вл. Соловьевым, В. В. Розанов принимает его идею трех начал: Божественного, материального, человеческого. Отсюда начинается движение В. В. Розанова к антропологии. Человек должен одухотворить и обожествовать материю прежде всего в себе, путем свободного подчинения своей природы Божественному началу. Христос является парадигмой как универсума в целом, так и каждой человеческой личности. Посаженное Христом дерево должно соединиться с новым небом, новыми звездами, обилиями вод жизни. Для него характерна вера в «естество» человека и «естество» природы. Не случайно А. Волжский писал о мистическом пантеизме критика. В статье «Святое чудо бытия» В. В. Розанов отмечал: «Есть действительно некоторое тайное основание принять весь мир, универс за мистико-материнскую утробу, в которой рождаемся мы, родилось наше солнце и от него земля». Думается, можно вести речь о зарождении с о ф и о л о г и ч е с к о й и д е и в концепции критика. В данном контексте кодом является биоцентризм В. В. Розанова, отмечавшего, что мир создан

не только рационально, но и священно²². Вслед за данным суждением возникает новый блок информации — сексуально-мистический код — м е т а ф и з и к а п о л а. Метафизика человека сосредоточена, как указывает В. В. Розанов, в точке единения пола и семьи. Человек не теряется в мироздании, он включен в порядок природы, и точка включенности и есть пол как тайна рождения жизни. Отсюда и осознание пола «как нашей души». Понимая пол как ту сферу в человеке, где он таинственно связан со всей природой, т. е. понимая его метафизически, В. В. Розанов считает все остальное в человеке выражением и развитием тайны пола. «Пол в человеке подобен зачарованному лесу, обставленному чарами; человек бежит от него в ужасе, зачарованный лес остается тайной». Символ «зачарованный» повторяется в статье «Семя и жизнь». Он связан с чудом зарождения жизни, появлением младенца, детских слез, незаконнорожденных детей. В. В. Розанов, обращаясь к Ф. М. Достоевскому, замечает: «деточек-поросятчиков» учит сладострастному разврату любви старик Карамазов, лакейским подлостям обучает маленького Илюшу Смердяков, за страдания детей призывает бунтовать Иван, чистоту детских душ стремится спасти Зосима, деятельной любовью согревает детей Алеша, наконец, Митя во сне открывает символику пророческого образа дитя. «За дите и пойду. Потому что все за всех виноваты»²³. «Дите» — это правда, которую жаждет постичь Митя и, постигнув, уже никогда от нее не откажется. Объясняя сущность данной правды, Ф. М. Достоевский писал: «Потому, что никаким развратом, никаким давлением и никаким унижением не истребишь, не замртишь и не искоренишь в сердце народа нашего жажду правды, ибо эта жажда ему дороже всего. Он может страшно упасть; но в моменты самого полного своего безобразия он всегда будет помнить, что он только безобразник и более ничего; но что есть где-то высшая правда»²⁴.

В. В. Розанов комментирует: «Дитя — это возвращение к вере и милосердию, воплощенному в православном подвиге страсотерпия. Смысл жизни (символ дитя) в том, чтобы творить добро, “луковку” подавать нуждающимся и пострадать за дите».

Знаковый код В. В. Розанова «религия семьи» означает, что семья как религиозное соединение сохраняет свою целостность благодаря молитве «Спаси и сохрани». Не случайно ритмическое движение текстов «Уединенного» и «Опавших листьев» напоминает непрерывное слезное звучание молитвы-псалмодия*. Бог — природа — человек — пол — семья оказываются целостно связанными и представляют систему. В этой системе внутренний диалог, полемика критика имманентны как самым частным проблемам, лежащим в основании творчества В. В. Розанова, так и найденному мыслителем методу их анализа. Сделать частное (интимное) проблемой философского обсуждения должен автор, найти определенные закономерности в их решении — задача всеобщая. Описывая суть своего полемического приема, критик указывал на непременно соборное обсуждение проблемы, отмечая возможность ее постижения лишь в глобальном диалоге, в котором сталкиваются разные идеи, аргументы, факты в одно целое текста, «собирающего» общую истину. Так моделируется следующий структурный элемент системы — о б ъ я с н е н и е. Второй том «Около церковных стен» начинается с обоснования методики анализа «богословской темы», которая заключается во введении в нее размышлений со стороны людей, абсолютно далеких от автора и по образу жизни, и по образу мышления. Автор, вводя их голоса-сознания (М. Бахтин) в свою книгу, осуществлял процесс, который назвал диалогом или полилогом. Чужие голоса он представляет как форму исповедания, вследствие чего возникает полифоническое звучание текстов**. Письма, фрагменты, цитаты, будучи включенными в его произведения, оказываются завершенными уже в новом текстовом (и бытийном) окружении. Это неклассическая стратегия смыслогенеза: смысл выстраивается не как приведение к уже данному или известному, а возникает в пространстве сопо-

* Исполнение псалмов на основе мелодических моделей с определенной речитацией.

** Думается, что для понимания розановской мысли важно осознание преломления автором чужого слова в направлении собственных устремлений.

ставлений. Появляется особого рода топология письма. Именно ее архитектурное присутствие влияет на ее разные определения. Идет заявка на монотему, истоки которой найдены в метафизике христианства. Православный дискурс при этом сыграл роль монологического ядра, «универсального словаря» культуры, перекодируя который, сформировалась индивидуальная авторская мифология в диалогическом мире мнений и многоголосий. М и ф о т в о р ч е с т в о В . В . Р о з а н о в а — попытка деконструировать предыдущий опыт мифологизаций и переписать традиционные «объекты», такие как Бог, душа, природа, свобода, семья, на новом языке. Душа Розанова оказывается вместилищем самых противоположных состояний и чувств и может быть представлена как «дескрипция субъективной природы творчества». Очевидна близость В. В. Розанова к типу ироника*, введенному Р. Рорти²⁵. В создаваемой модели мира В. В. Розанов постоянно «изменял словарь», в котором были описаны явления мировой литературы и культуры. Он соединял обыденность и поэтичность, обыкновенность и афористичность. И когда мы определяем в качестве доминирующей в модели мира теорию понимания и объяснения, то указываем, что для В. В. Розанова — это поиск того, чем живет душа. Душа живет непрерывно, каждое мгновение, и мы постоянно ощущаем ее восклицания, шумы, вскрики. Душа подобна листопаду переживаний и откровений, которые гибнут в неизвестности, как гибнут опавшие с деревьев листья (цикл «Опавшие листья»). В. Розанов решил вербализовать в своем индивидуальном словаре «шелест» собственной души, остановить мгновение «эфмерного вздоха» в «вечности» печатного слова и сделать его объектом воспринимающего сознания. Структурный элемент, определяемый кодом самоописания, связан с потребностью души, жизнь которой невозможно остановить. В. В. Розанов, как и «ироник» Р. Рорти, не переписывает чужие дискурсы, а кардинально изменяет традиционный литературно-поэтический словарь описаний мира душевных

* Ирониками Р. Рорти называл людей, которые понимали зависимость описываемой реальности от дискурса и личного словаря.

переживаний. Подобно М. Хайдеггеру или Ж. Дерриде, он создает особый текст-дискурс, имманентной составляющей которого становятся различного рода обстоятельства, вызвавшие к жизни тот или иной «лист». Это вехи и хронотопы состояний человеческой жизни, опредмеченные в слове-тексте и соотносящиеся с тем или иным моментом жизни души. Движение души — выговаривание-записывание — это формула нового стиля, формы понимания литературного текста. Развитие модели понимания и объяснения разворачивается в информационном блоке пророчества о самом себе. Под пророчеством подразумевается попытка целостного постижения сущности человека в едином потоке непрерывного (дискретного) переживания и его описание в форме текста и обстоятельств, в которых он появляется: «Возникает дополнительный тезис — критик-пророк-изгой. Ирония, используемая как интеллектуальный прием, призвана скрыть душевное страдание. Страдание является результатом различных состояний человека (инобытие, т. е. смерть, входит в ее круговорот). Происходит борьба страстности — тщеславия, святости — чистоты, жизни — смерти. Вновь возникает ассоциация с Достоевским, размышляющим о человеческом сердце как поле борьбы Бога и Дьявола. Так соединяются структурные элементы модели: автор, голоса — сознания — душа — Бог в целое. Доминирующим по-прежнему остается круг: Бог — природа — душа». Введенная В. В. Розановым знаковая система кодов и информации свидетельствует о его понимании того, что за скобками (системы) очевидна неисчерпаемость и незавершенность. Отсюда возникает путь молчания и путь слова, объяснения. Между реальностью (отражением) и словом (знаком) выстраивается сознание, объективируемое в языке (письме).

В этом парадоксе и попытке преодолеть его и заключается стремление критика к завершенности модели мира, но в структуре его текстов, письме остается «энергия незавершенного»²⁶.

¹ Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. М., 2001; Бачинин А. Христианская мысль. СПб., 2006; Новиков Д. Христианское учение о человеке // Человек. № 5. 2000.

² Башиляр Г. Поэтика пространства. М., 2004; Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996; Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.

³ См.: Зеньковский В. В. История русской философии : в 2 т. Л., 1991.

⁴ Розанов В. В. О понимании. Опыт исследования природы границ и внутреннего строения науки как цельного знания. СПб., 1994. С. 10.

⁵ Ремизов А. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 230.

⁶ Бибихин В. В. К метафизике другого // Начала. 1992. № 3 (5). С. 65.

⁷ См.: Иванова Е. В. В. Розанов и его апокалипсис литературы // Русская литература. 2006. № 4. С. 92—103.

⁸ Розанов В. В. О понимании. С. 370.

⁹ Там же. С. 10.

¹⁰ См.: Тарасов Б. Н. Мыслящий тростник. М., 2004.

¹¹ Розанов В. В. О себе и о жизни своей. М., 1996. С. 263.

¹² Розанов В. В. Несовместимые контрасты бытия. М., 1990. С. 7.

¹³ Розанов В. В. Мимолетное. М., 1992. С. 31.

¹⁴ См.: Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного // Дергачевские чтения–2011 : Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : в 3 т. Т 1. Екатеринбург, 2012. С. 116.

¹⁵ Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. М., 1952. С. 349.

¹⁶ Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 231.

¹⁷ См.: Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. «Миргород» Н. В. Гоголя. М., 1995.

¹⁸ Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. М., 1992. С. 289.

¹⁹ Там же. С. 146.

²⁰ Розанов В. В. О себе и о жизни своей. С. 301.

²¹ Розанов В. В. Религия. Философия. Культура. С. 359.

²² См.: Литературные изгнанники : примеч. к письму Н. Страхова к Розанову. СПб., 1886.

²³ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Л., 1972—1990. Т. 15. С. 31.

²⁴ Там же. Т. 21. С. 58.

²⁵ См.: Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность.

²⁶ См.: Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Энергия незавершенного.

4.3. Завершенность/незавершенность художественного произведения в творчестве М. И. Цветаевой

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.26

Марина Цветаева входит в литературу в 10-е гг. XX в., когда проблема соотношения завершенного/незавершенного в искусстве стала особенно актуальной. Ощущение неустойчивости, изменчивости мира, изменение эстетических установок приводят к тому, что незавершенность воспринимается как универсальная онтологическая и эстетическая категория. Следствием этого является повышение семиотического статуса незавершенного текста: из периферийного явления литературы он превращается в основной репрезентант не только творчества отдельных авторов, но также некоторых литературных течений и школ. Законченное произведение нередко намеренно наделяется признаками недописанного текста. В этом случае перед нами не результат неполной воплощенности замысла, а, напротив, реализация авторской интенции. Преднамеренная незавершенность может использоваться для утверждения бесконечности и непостижимости мира (символизм), как средство обновления поэтического языка с помощью деструкции текста (футуризм) или актуализации подтекста (акмеизм). С другой стороны, частое обращение к незавершенности как художественному приему создает условия для того, чтобы недописанный текст мог функционировать как полноценный эстетический объект.

Проблема соотношения завершенного/незавершенного в художественном произведении неоднократно становилась предметом творческой рефлексии М. Цветаевой. Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания в письмах, записных книжках и черновых тетрадах поэта. Феномен незавершенности рассматривается в онтологическом и эстетическом аспекте. В онтологическом аспекте незавершенность трактуется как следствие несовершенства этого мира: «Творящее творение тем отличается от Творца, что

у него после шестого сразу первый, опять первый. Седьмой нам здесь, на земле, не дан, дан может быть нашим вещам, не нам»¹. В очерке «Герой труда» (1925), посвященном В. Брюсову, появляется противопоставление «завершенность — совершенство», которое соотносится с таким основополагающими оппозициями цветаевского творчества, как «здесь — там», «горизонталь — вертикаль», «мир земной — мир небесный»: «Совершенство не есть завершенность, совершается здесь, вершится — Там. Где Гете ставит точку — там только и начинается! <...> Совершенство (состояние) я бы заменила совершаемостью (непрерывностью)»². Примером такого незавершаемого, творимого после смерти автора в ином мире текста, в представлении Марины Цветаевой, является «Фауст» Гете: «А нет ли у тебя, читатель, чувства, что где-то — в герцогстве несравненно просторнейшем Веймарского — совершается — третья часть?»³.

В эстетическом аспекте незавершенность рассматривается как свидетельство непрерывного становления личности автора и создаваемого им текста. В очерке «Наталия Гончарова» (1929), посвященном творчеству известной русской художницы, М. Цветаева намеренно отказывается от рассказа о событиях ее биографии: «Единственное событие Натальи Гончаровой — ее становление. Событие нескончаемое. Не сбывшееся и сбыться не имеющее — никогда»⁴. Показательно, что, заканчивая очерк, М. Цветаева создает образ прерванного волевым усилием автора текста: «Кончить о Гончаровой трудно. Ибо — где она кончается? <...> Кончить с Гончаровой — пресечь. Пресекаю»⁵.

По мнению М. Цветаевой, истинный творец в стремлении к недостижимому абсолюту каждое свое произведение должен воспринимать как незавершенное, требующее дальнейшей доработки: «Есть поэты “без черновиков” — сразу набело — имя их легион и цена им грош. Есть поэты — сплошные черновики. Гельдерлин, например, с четырьмя вариантами одного и того же стихотворения (абсолют, очевидно, им найден на небесах!)»⁶. В данном контексте **ч е р н о в и к** — любое, даже опубликованное, произведение в восприятии своего создателя.

Художественное произведение рассматривается поэтом как структура *з а в е р ш е н н а я* и *н е з а в е р ш е н н а я* *о д н о в р е м е н н о*. Творчество — процесс бессознательный, подобный сновидению или наваждению: «Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель, не тебя, а того. Кто — он? То, что через тебя хочет быть»⁷. Произведение — самостоятельная субстанция, которая существует независимо от автора еще до начала работы над его созданием. Оно само выбирает того, кто воплотит его стихийную, дологическую сущность в образах, подчиняет себе творящего субъекта. До своего воплощения текст уже обладает завершенностью, которую поэт пытается достичь в процессе творчества. Таким образом, творчество понимается Мариной Цветаевой не как создание, а как *в о с с т а н о в л е н и е* изначально существовавшей целостности: «Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина ее. А я только восстанавливаю»⁸. Полное восстановление недостижимо, поскольку стихийную, неразложимую на составляющие сущность искусства автор пытается передать в дискретных образах. Произведение является завершенным лишь на стадии возникновения замысла, с началом осуществления его завершение оказывается невозможным.

Характерная для литературы того времени ориентация на вовлечение реципиента в творческий процесс также оказалась созвучна взглядам М. Цветаевой. По ее мнению, произведение искусства должно оставлять впечатление незавершенности, даже если автор закончил работу над ним: «Дописывайте до конца, из жил бейтесь, чтобы дописать до конца, но если я, читая, этот конец почувствую, тогда — конец — Вам»⁹.

При оценке творчества современников для М. Цветаевой оказывается особенно важным, какую модель текста — завершенного или незавершенного — предлагают они читателю. По ее мнению, в отличие от произведений Бунина, проза Пастернака представляет текст, ориентированный на сотворчество читателя, следовательно, обретающий завершенность только в процессе рецепции: «Борис

Пастернак свершается не в напечатанном количестве страниц, как Бунин, например, хотящий только одного: любуйся! — Борис Пастернак свершается только в читателе. Он не данное, а даваемое. Не сотворенное, а творимое: рождаемое»¹⁰. Неспособность создать у читателя впечатление незавершенности текста для М. Цветаевой означает, что автор не является творцом по призванию, так как сущность творчества, заключающаяся в стремлении к беспредельности, ему не доступна: «Читатель, проверь: хотелось ли тебе хоть раз продлить стихотворение Брюсова? <...> Было ли у тебя хоть раз чувство оборванности (вел и бросил?). <...> Душу, как Музыка, срывал тебе Брюсов? (“Все? Уже?”). Душа, как после музыки, взмаливалась к Брюсову: “Уже? Еще!” Выходил ли ты хоть раз из этой встречи — неудовлетворенным? Под каждым стихотворением Брюсова невидимо проставленное “конец”. Брюсов, для цельности, должен был бы проставлять его и графически (типографически)»¹¹. Попытка В. Брюсова дописать повесть А. Пушкина «Египетские ночи», этот «жест варварства», расценивается М. Цветаевой не только как отсутствие художественного вкуса, но также как выражение эстетической установки, допускающей существование лишь тех текстов, которые отличаются формальной и смысловой законченностью: «Дописанные Брюсовым “Египетские ночи”. С годными или негодными средствами покушение — что его вызвало? Страсть к пределу, к смысловому и графическому тире. Чуждый, всей природой своей, тайне, он не читит и не чуёт ее в неоконченности творения»¹². Стремление читателей и критиков завершить преднамеренно незавершенное автором произведение оценивается как неоправданное разрушение целостности текста: «В иных случаях довершать не меньшее, если не большее, варварство, чем разрушать»¹³.

Приведенные высказывания свидетельствуют о том, что М. Цветаева, как и многие ее современники, в полной мере осознавала эстетические возможности *н е з а в е р ш е н н о с т и* к а к х у д о ж е с т в е н н о г о п р и е м а. Преднамеренно незавершенный текст привлекает поэта своей неоднозначностью, открытостью, возможностью превратить читателя в соавтора, экс-

прессивностью. В письме к А. Штейгеру М. Цветаева с восхищением пишет о десятом сонете Гете «*Sie kann nicht enden*», подчеркивая выразительность контраста между продекларированной в названии незавершенностью текста и жанровой формой: «Знаешь сонет у Гете, который называется “*Sie kann nicht enden...*” (гениально, что он с этого — начинает! И гениально, что это самая законченная форма — сонет)»¹⁴.

Случаи использования эстетических возможностей незавершенности встречаются уже в раннем творчестве поэта. В третий раздел второй книги стихов М. Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912), названный «Не на радость», вошло стихотворение «Если счастье...», которое сопровождается пометой «Не окончено»¹⁵. Поскольку рукописные материалы, относящиеся к этому периоду, не сохранились, а напечатанный текст не содержит пропусков, нельзя сделать окончательный вывод о том, действительно ли перед нами недописанный текст. Однако как сам факт публикации, так и характер авторской пометы свидетельствуют о том, что М. Цветаева намеренно акцентирует незавершенность текста. Обозначения «фрагмент», «отрывок» часто встречаются в художественной практике того времени, например в книгах стихов К. Бальмонта, А. Белого, А. Ахматовой, Однако Марина Цветаева отказывается от пометы, которая может быть воспринята читателем как жанровое определение. В контексте поэтики первых сборников выбранное автором обозначение можно интерпретировать как акцентирование нелитературности своих текстов. Подобно дневниковым записям, они могут оставаться незаконченными, поскольку пишутся не для читателя, а для выражения собственных эмоций. Таким образом, наряду с указанием в посвящении полного имени адресата незавершенность является средством выражения установки на запечатление собственной биографии в творчестве.

Рассмотренный текст является единственным случаем акцентирования незавершенности произведения в раннем творчестве поэта. Возможно, это объясняется тем, что, осознавая эстетические возможности данного художественного приема, М. Цветаева

пыталась выработать индивидуальные принципы его реализации. Однако позже незавершенность становится структурной особенностью многих произведений. Во многих стихотворениях эффект незавершенности используется для того, чтобы раскрыть эмоциональное состояние персонажа или лирического «я». Например, стихотворение «Необычайная она! Сверх сил...» (1921) строится как монолог архангела Гавриила, обращенный к Деве Марии и провозглашающий радостную весть о грядущем рождении Христа. Лейтмотивом текста является восклицание «Благословенна ты!», восходящее к евангельской традиции, однако в стихотворении Цветаевой освященная веками история переиначена: архангел, ошеломленный встречей с Марией, так и не может сообщить ей то, что ему поручено. Взволнованность и эмоциональная напряженность монолога передается с помощью нанизывания восклицательных предложений, а также графически, с помощью многоточий, трижды появляющихся по мере развертывания этого небольшого текста. Заканчивается стихотворение также многоточием. Таким образом, монолог перерастает в молчание и произведение не получает однозначного финала.

Незавершенность стихотворения «О всеми ветрами...», написанного 14 июля 1921 г., подчеркивается не только многоточием и размещением последней строки отдельно от остальных строф, но также оговаривается в записи, дополняющей текст стихотворения: «Не dokonчено за письмом». Действительно, именно 14 июля 1921 г. Марина Цветаева получила письмо от писателя И. Эренбурга, в котором сообщалось, что ее муж С. Эфрон жив. Стихотворение входит в состав лирического цикла «Георгий», представляющего собой авторскую трактовку сюжета о победе святого Георгия над змеем. Обращение Цветаевой к хорошо известному материалу объясняется тем, что в сознании поэта святой Георгий соотносится с образом С. Эфрона. Основанием для сопоставления является пребывание С. Эфрона в рядах Добровольческой армии, сражавшейся против большевиков и, согласно интерпретации Цветаевой, спасающей Русь, как и святой Георгий.. Стихотворение построено как славословие, адресованное

лирическим «я» святому Георгию, чем объясняется доминирующий характер восклицательной интонации. Многократное повторение местоимения *мой* подчеркивает, что отношение лирического «я» к житийному образу не только отличается от традиционного, но и является глубоко личным. Стихотворение завершается прямым обращением к адресату («Так слушай же!..») и обрывается на полуслове. Незавершенность текста, мотивированная обстоятельствами реальной биографии автора, позволяет предельно снизить условность поэтического высказывания, перевести его в ранг реального и сугубо личного. С другой стороны, высокий семиотический статус поэзии значительно повышает статус реальных нехудожественных фактов. Впечатление незавершенности усиливается также тем, что данный текст является последним стихотворением цикла.

Как дополнительное средство для создания текста принципиально открытой структуры расположение в конце лирического цикла используется также в стихотворении «По холмам — круглым и смуглым...» (1922), являющемся последним стихотворением цикла «Ученик». Синтаксический параллелизм и многоточие в конце последней строки создают впечатление неисчерпаемости ассоциативного ряда, заданного лишь связью с доминирующим образом цикла — образом плаща:

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — рдяным и рваным.

По пескам — жадным и ржавым,
Под лучом — жгущим и пьющим,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — следом и следом.

По волнам — лютым и вздутым,
Под лучом — гневным и древним,
Сапожком — робким и кротким —
За плащом — лгущим и лгущим...¹⁶.

Плащ выступает как атрибут учителя, за которым следует лирическая героиня, отождествляющая себя с мальчиком-учеником. Открытость ассоциативного ряда активизирует читательское восприятие, что уравнивает реципиента с лирической героиней: он, так же как и она, становится учеником.

Чтобы раскрыть эмоциональное состояние персонажа или лирического «я», М. Цветаева иногда намеренно оставляет незаконченными не только строку, но даже слово в конце текста. Этот прием поэт использует в стихотворении «Вереницею певчих свай...» (1923), открывающем цикл «Провода». Биографическим подтекстом данного стихотворения является начавшийся в это время «роман в письмах» с Б. Пастернаком. Неудовлетворенность заочным общением, обостренное чувство тоски по адресату стали внешним поводом для начала работы над указанным циклом. Однако по мере написания лирический сюжет выходит за рамки биографии автора и приобретает обобщенный характер, на что указывают имена мифологических персонажей. Ариадна и Эвридика, как и лирическое «я», обречены на вечную разлуку со своими любимыми. Попытка преодоления расстояния с помощью голоса оказывается тщетной, поэтому в третьей строфе появляется образ сорванной глотки:

Слышишь? Это последний срыв
Глотки сорванной: про — о — стите...¹⁷.

Этот образ получает конкретное звуковое воплощение при помощи разделения слов тире: лю — ю — блю, про — о — щай, про — о — стите, ве — ер — нись, жа — аль, у — у — вы. Последняя строка стихотворения состоит из одного слова, обрывающегося на первом слоге. Так как эта строка отделена от других строф, она оказывается вне системы рифмовки, что усиливает впечатление незавершенности:

Через насыпи — и — рвы
Эвридикино: у — у — вы,
Не у — ¹⁸.

В некоторых произведениях незавершенность используется как принцип моделирования всего произведения. В стихотворении «Посмертный марш» (1922) как название произведения, так и эпиграф к нему («Добровольчество — это добрая воля к смерти»), представляющий собой авторское толкование понятия «добровольчество», указывают на доминирующий мотив стихотворения — мотив смерти. «Посмертный марш» создан на основе известной белогвардейской песни¹⁹. М. Цветаева сохраняет песенную структуру: текст делится на куплеты (2, 4, 6, 8 и 10-я строфа) и повторяющийся припев. Строфы-куплеты объединены мотивом неизбежной смерти, хотя само слово «смерть» появляется лишь в эпиграфе. М. Цветаева использует различные способы табуирования слова «смерть» и относящегося к той же лексико-семантической группе глагола «умереть». В качестве эвфемизма чаще всего используется местоимения (*она, твоя, моя*), а также обыгрывается восходящая к фольклорной традиции метафора *смерть — свадьба*. Образ смерти в стихотворении персонифицирован: обилие глаголов, относящихся к местоимению-эвфемизму, подчеркнутое анафорическим повтором, и введение прямой речи создают впечатление ее реального присутствия. Припев, повторяющийся после каждой строфы-куплета, только усиливает впечатление неотвратимой гибели, так как при каждом повторе он становится все короче, и в конце стихотворения четверостишие сокращается до двух слов:

- | | |
|-------------------|---|
| 1-й и 2-й припев: | И марш вперед уже,
Трубят в поход.
О как встает она,
О как встает... |
| 3-й припев: | И марш вперед уже,
Трубят в поход.
О как встает она,
О как — |
| 4-й припев: | И марш вперед уже,
Трубят в поход.
О как — |

ритмического и интонационного сдвига, подчеркнутого стихотворным переносом и расположением последней строки вне системы строф. Графически открытость ассоциативного ряда передается многоточием в конце строки. Например, в стихотворении «Наклон»:

К дуплу тяготенье совье,
Тяга темени к изголовью
Гроба, — годы ведь уснуть тшусь!
У меня к тебе наклон уст

К роднику...²⁵

В стихотворениях «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» (1924) и «Над колыбелью твоею — где ты...» (1924) расширение семантического пространства происходит за счет графического отделения последней строки от остального текста, имеющегося уже в рукописи. Внешнее разделение не разрушает систему рифмовки, что указывает на мотивированность пропусков. В стихотворении «Не суждено, чтобы сильный с сильным...» данный художественный прием корреспондирует с доминирующим мотивом трагического разминовения:

Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились бы в мире сем.
Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой,
Брачное дело решив мечом.

<...>

Что ж из того, что отсель одна в нем
Ревность: женою урвать у тьмы.
Не суждено, чтобы равный — с равным.

.....

Так разминовываемся — мы²⁶.

Функциональная значимость рассматриваемого приема особенно отчетливо проявляется в стихотворении «Над колыбелью твоею — где ты...». Данный текст действительно не был дописан

автором: М. Цветаевой не удалось найти соответствующий ритмическому рисунку строки эквивалент немецкому слову *Psyhe*, имеющемуся в черновом варианте²⁷. При сопоставлении с немотивированным пропуском становится очевидно, что эффект вербально незаполненного пространства создается намеренно. Кроме того, данный прием выполняет не только смыслопорождающую, но также изобразительную функцию: с его помощью реализуется мотив сознательного умолчания:

Над колыбелью твоею скромной
Многое, многое Богу вспомним!
— Повести, спящие под замком, —
Много! а больше еще — сглотнем.
Лишь бы дожидаться тебя, да лишь бы...
Многое, многое станет лишним,
Выветрившимся — чумацкий дым!
.....
Все недавшее — моим!²⁸

М Цветаева также использует преднамеренную незавершенность текста, чтобы акцентировать амбивалентность финала. Хрестоматийным примером является стихотворение «Тоска по родине! Давно...» (1934). С одной стороны, наличие союза *если* в третьей строке заключительного четверостишия позволяет предположить, что многоточие, которым заканчивается текст, указывает на отсутствующую главную часть сложноподчиненного предложения с придаточной частью со значением условия:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все — равно, и все — едино.
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...²⁹

С другой стороны, противительный союз, с которого начинается третья строка последней строфы, дает основание интерпретировать текстуально не выраженный, но подразумеваемый смысл как нечто

противоположное содержанию всего остального текста. Используя незавершенность текста как художественный прием, М. Цветаева добивается не только максимального эмоционального напряжения, но также многозначности произведения.

Незавершенность как принцип поэтики используется при создании не только автономных лирических стихотворений, но также произведений, относящихся к жанру поэмы. Особенно ярко эта особенность цветаевского стиля проявляется в произведениях, которые написаны в середине 1920-х гг. Их сюжет определяется переходом лирической героини из мира быта в мир духа. Преодоление реальности в поэмах «Попытка комнаты» (1926), «С моря» (1926) и «Поэма Воздуха» (1927) происходит не физически, а в воображении лирического «я» или во сне; в «Поэме Конца» (1924) фиксируется динамика переживаний лирической героини; «Поэма Горы» (1924) строится как ряд ассоциаций. В результате композиция поэм становится «черновиковой»: процесс поиска необходимого слова фиксируется в тексте, а не остается за его пределами. В поэме «Попытка комнаты» это впечатление незавершенности создаваемого текста эксплицируется в самом названии. Через ряд определений и ассоциативно связанных образов происходит расширение и уточнение семантики слова *комната* (образы четвертой стены, зеркала, коридора), происходит превращение бытового пространства в сверхчувственную реальность. Эффект незавершенного, актуально строящегося текста соответствует образу бесконечного, незамкнутого, динамичного пространства, сущность которого познает лирический субъект. Зыбкость смысловых границ слова, изменчивость ритма и интонации, расположение строк вне системы рифмовки, разорванные многочисленными тире и переносами синтаксические конструкции создают впечатление спонтанной, бессознательной речи.

Независимо от степени выраженности событийного начала в поэмах М. Цветаевой развитие сюжета в них обусловлено прежде всего движением ритма, композиционные вехи связаны с трансформациями языка. Нарративный элемент редуцируется до минимума, он может только вычитываться, восстанавливаться читателем. Цепь

ассоциаций, связанная с тем или иным образом, обретает известную самостоятельность и самодостаточность, ход действия, описания, воспоминания связан только субъектом речи»³⁰. Примечательно, что, прочитав поэму «Крысолов», Б. Пастернак писал М. Цветаевой: «Лейтмотив — твой единственный и сознательный прием... ритм, как всегда у тебя, начинает формировать лирическое суждение»³¹. Отвечая на письмо, М. Цветаева подчеркивает важность этого наблюдения: «Самое меткое — о разнообразии поэтической ткани, отвлекающей от фабулы»³². Важнейшими особенностями текстовой организации цветаевских поэм являются «разорванность; отрывистость; восклицательно-вопросительное оформление обрывков; перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними переключками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения; использование неназванностей, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста»³³.

В некоторых поэмах текст завершается межстрочным переносом, последняя строка находится вне системы рифмовки и иногда заканчивается многоточием:

В Боге, друг в друге.
Нос, думал? Мыс!
Брови? Нет, дуги,
Выходы из —

Зримости.

(«С моря»)³⁴

В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный...

(«Поэма воздуха»)³⁵

Над *ничем* двух тел
Потолок достоверно пел —

Всеми ангелами.

(«Попытка комнаты»)³⁶

Возникающий эффект незавершенного текста позволяет автору показать выход лирического субъекта в бесконечное пространство, незримую и вербально невыразимую реальность, добиться соответствия между текстом и созданным в нем образом мира.

Активное использование эстетических возможностей незавершенности в творчестве М. Цветаевой свидетельствует о повышении статуса незаконченного текста в сознании поэта. Подтверждением этому служит тот факт, что, работая над составлением книг стихов, М. Цветаева иногда включала в них фрагменты недописанных произведений. В книгу стихов «Ремесло», которая вышла в Берлине в 1923 г., был включен текст, названный «Отрывок из стихов к Ахматовой». Название указывает на связь с произведением большего объема. Такой текст действительно существовал: первоначальный вариант стихотворения был переписан М. Цветаевой в одну из сводных тетрадей в 1932 г. Он имеет название «К Ахматовой» и состоит из шестнадцати строк. Поводом для создания стихотворения послужило появление слухов о самоубийстве Анны Ахматовой, вызванном расстрелом ее мужа Н. Гумилева³⁷. Отсутствие достоверных сведений о судьбе Ахматовой заставляет Цветаеву осознать ответственность перед своим призванием. Несмотря на восторженную тональность второй и третьей строфы, в стихотворении подчеркивается равенство и духовная близость обоих поэтов:

Соревнования короста
В нас не осилила родства.
И поделили мы так просто:
Твой — Петербург, моя — Москва.
Дойдет ли в пустоте эфира
Моя лирическая лесь?
И безутешна я,
Что женской лиры
Одной, одной мне тягу несть³⁸.

Работая над этим текстом при составлении сборника «Ремесло», М. Цветаева подвергла его значительным изменениям. Было сохранено лишь четыре строки первоначального варианта

и добавлено отсутствующее в исходном варианте четверостишие. В результате в «Отрывке...», вошедшем в книгу стихов, образ лирического «я» в значительной мере редуцирован. Если в исходном тексте утверждалось равенство обоих поэтов, то в «Отрывке...» Ахматова объявляется «единодержницею струн». Столь значительные изменения свидетельствуют о том, что, включая данный текст в состав сборника, М. Цветаева стремилась добиться определенного художественного эффекта в контексте книги стихов. «Отрывок из стихов к Ахматовой» помещен на одном развороте со стихотворением «Маяковскому», что подчеркивало различие творчества двух поэтов. Отрывочность текста, отчетливо ощущаемая из-за появления противительного союза в начале первой строки, не является препятствием для публикации, однако М. Цветаева посчитала нужным обосновать фрагментарность текста, указав на его связь с исходным вариантом.

В книгу стихов «После России» (Париж, 1928) М. Цветаева также включает текст с названием «Отрывок». В одной из беловых тетрадей имеется авторское указание на связь данного текста со стихотворением «Поэма Заставы». В «Отрывке...» поэтом создается образ окраины — открытого, не знающего предела пространства. Первые шесть строк фиксируют внешние атрибуты данного топоса. Сравнение, с которого начинается текст, создает представление об обитателях окраины:

Глазами казенных,
Глазами сирот и вдов —
Засады казенных
Немыслящихся домов.

Натянутый провод
Веревки, рубашки взлет³⁹.

Метафора *засады казенных... домов*, а также эпитет *немыслящихся* подчеркивает отличие данного топоса от обычного городского пространства. Заключительные строки фиксируют ощущения воспринимающего субъекта с помощью не только лексики, передающей

эмоциональное состояние (*тайная робость*), но и графически, с помощью многоточия, разрывающего последнюю строку:

И тайная робость:
А кто-нибудь здесь... живет?⁴⁰

Несомненно, рассматриваемый текст, вбирая в себя ряд значимых индивидуально-авторских коннотаций, которыми наделяется пространственный образ окраины, «заставы» в творчестве Марины Цветаевой, отражает их лишь фрагментарно, однако это не послужило препятствием для его включения в книгу стихов.

Части недописанных текстов могут приобретать статус автономного произведения. Начальная часть несохранившейся «Поэмы о Царской Семье» была опубликована как отдельная поэма под названием «Сибирь». Однако, судя по записям М. Цветаевой и воспоминаниям современников⁴¹, она продолжала функционировать и в составе исходного текста. Фрагмент недописанной поэмы «Певица» был опубликован как отдельное стихотворение под названием «Дом» (Современные записки, 1936, № 6), также М. Цветаева предполагала напечатать отрывок из «Несбывшейся поэмы».

Функционирование фрагментов недописанных текстов в качестве самостоятельных произведений является дополнительным доказательством подвижности границы между завершенным и незавершенным текстом в творчестве Марины Цветаевой. Особенно интересны случаи, когда один и тот же текст воспринимается автором и как незаконченный, и как преднамеренно незавершенный. В этом отношении показательна творческая история поэмы «Перекоп» (1929). В современных изданиях данное произведение представлено рядом с завершенными поэмами, поскольку его текст не содержит пропусков и характеризуется четкой структурой. Внимание автора сосредоточено на одном эпизоде Гражданской войны — наступлении Добровольческой армии, в рядах которой сражался муж Цветаевой С. Эфрон, происходившем в мае 1920 г. в Крыму на Перекопском перешейке. Данный эпизод раскрыт с максимальной полнотой. Однако известно, что Марина Цветаева намеревалась

продолжить работу над поэмой. 7 марта 1931 г. в парижской газете «Возрождение» было опубликовано интервью «В гостях у Марины Цветаевой», подготовленное корреспондентом газеты, прозаиком и профессором литературы Н. Городецкой. В ходе интервью корреспондент говорит о поэме «Перекоп» как о произведении, работа над которым требует завершения. Авторская оценка произведения отличается амбивалентностью: «Закончила, но и не закончила»⁴². Далее М. Цветаева, отвечая на недоуменный вопрос корреспондента, подробно раскрывает смысл этого противоречивого высказывания: «Поэма о стодневном перекопском сидении. Жизнь вала, работы по укреплению, аэропланый налет, приезд Врангеля и, наконец, — знаменитый прорыв, когда ночью служили молебн и — “потушить огни” — двинулись. Прорвались и вышли — на Русь... Перетопили латышей. На этом я и кончила, но мне хотелось дать и последний Перекоп, последних два, три дня, конец всего»⁴³. Неоднозначность авторской оценки созданного текста объясняется тем, что в задуманном произведении, так же как и в других поэмах М. Цветаевой, использовался фрагментарный принцип построения, что создавало условия для приобретения каждым фрагментом статуса самостоятельного произведения. Значимым для выявления причин того, почему замысел был осуществлен не полностью, является содержание записи, сделанной в 1938 г. Тогда, готовясь к возвращению в Советскую Россию, М. Цветаева переписывает поэму «Перекоп» в одну из тетрадей, подготовленных для того, чтобы оставить за границей ту часть архива, которую было невозможно везти в СССР из соображений цензуры. Текст поэмы сопровождается следующим комментарием: «Последнего Перекопа не написала — потому что дневника уже не было, а сам перекопец к Перекопу уже остыл, — а остальные, бывшие и не остывшие — рассказывать не умели — или я не понимала (военное). Так и остался последний Перекоп без меня, а я — без последнего Перекопа — Жаль»⁴⁴. Предметом авторской рефлексии становится не только текст произведения, но и сам факт незаконченности работы над ним. Если в записи 1938 г. незавершенность поэмы объясняется

внешними обстоятельствами, то в помете, сделанной в январе 1939 г., М. Цветаева придает несовпадению финала поэмы с ходом реальных событий особую знаковость, еще раз подтверждающую торжество доброй воли над временем. Важность сделанного примечания особо подчеркивается автором: «N. В.! А может быть — хорошо, что мой Перекоп кончается победой, так эта победа — не кончается»⁴⁵. Таким образом, незавершенность поэмы приобретает в сознании автора иной статус и интерпретируется как существенная структурная особенность созданного текста, соответствующая установке на мифологизацию исторического события.

Таким образом, своеобразие соотношения завершенного/незавершенного в творчестве М. Цветаевой определяется двумя взаимообусловленными тенденциями. С одной стороны, осознание поэтом выразительных возможностей незавершенности приводит к тому, что дописанное до конца произведение наделяется формальными признаками незаконченного текста. С другой стороны, выразительность незавершенности как художественного приема и принципа поэтики позволяет автору рассматривать как эстетически значимые те тексты, работа над которыми не была завершена.

¹ Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 68.

² Там же. С. 15.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 101.

⁵ Там же. С. 128—129.

⁶ Там же. С. 308.

⁷ Там же. Т. 5. С. 351.

⁸ Там же. С. 353.

⁹ Там же. С. 14.

¹⁰ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997. С. 307.

¹¹ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 4. С. 16.

¹² Там же. С. 14.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. Т. 7. С. 368.

¹⁵ Цветаева М. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений : в 3 т. Т. 1. М., 1991. С. 152.

- ¹⁶ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 2. С. 17
- ¹⁷ Там же. С. 174.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М., 1997. С. 174.
- ²⁰ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 2. С. 92.
- ²¹ См.: Марина Цветаева в критике современников : в 2 т. Т. 1. М., 2003. С. 168.
- ²² Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 2. С. 141.
- ²³ Там же. Т. 6. С. 558—559.
- ²⁴ Гаспаров М. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/about/gasparov00.html>.
- ²⁵ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 2. С. 213.
- ²⁶ Там же. С. 236.
- ²⁷ Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. С. 321.
- ²⁸ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 2. С. 239.
- ²⁹ Там же. С. 315.
- ³⁰ Ulicna Olga. Prazske poemu Mariny Cvetajevovy. Praha, 1991. S. 31.
- ³¹ Рильке Р.-М. Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года. М, 1990. С. 147.
- ³² Там же. С. 160.
- ³³ Гаспаров М. «Поэма Воздуха» М. Цветаевой: опыт интерпретации. М., 1994. С. 20.
- ³⁴ Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 3. С. 113.
- ³⁵ Там же. С. 144.
- ³⁶ Там же. С. 119.
- ³⁷ См. письмо к А. Ахматовой от 31 августа 1921 г. : Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 201—203.
- ³⁸ Там же. Т. 2. С. 53.
- ³⁹ Там же. Т. 1. С. 427.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Слоним М. О Марине Цветаевой : Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Годы эмиграции. М., 2002. С. 138.
- ⁴² Цветаева М. Собрание сочинений. Т. 4. С. 626.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же. С. 178.
- ⁴⁵ Там же. Т. 3. С. 184.

4.4. «Поэма без героя» А. Ахматовой: незавершенность как свойство поэтического сознания

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.27

4.4.1. Варианты структуры поэмы

«Поэму без героя» можно поместить в один ряд с текстами, творческая история которых складывается из создания нескольких вариантов. Однако работа над вариантами чаще всего приводит к созданию канонического текста. Литературный энциклопедический словарь предлагает следующее объяснение появления вариантов: «Как правило, от варианта к варианту художник совершенствует свое произведение. Это дает повод многим исследователям придавать значение последнему варианту, считать его каноническим»¹.

Особенность «Поэмы» состоит в том, что с 1940 по 1965 г. она увеличилась вдвое, точное число редакций неизвестно, но канонический вариант так и не был «получен». Обобщая результаты сравнения 10 редакций поэмы (именно столько редакций, учитывая список Л. Чуковской, помещено в издании Н. Крайневой)², можно сказать, что ранние варианты отличаются от поздних количеством строф, аллюзий, включением прозаических вставок (и указаниями на возможность вставки в будущем), возрастанием числа авторских масок, усложнением пространственно-временной организации и т. д. Это связано с иной природой вариативности, нежели движение от начального чернового текста к более совершенному. Т. Цивьян, определяя характер варьирования «Поэмы», исходит из его направления: не поступательное, предполагающее начало и конец, а вращательное, т. е., не предполагающее конца, завершения, итога³.

Незавершенность текста — минус-прием. Завершенный текст — текст, обладающий внутренней завершенностью, не связанной напрямую с композиционной законченностью. Следовательно,

незавершенность — открытость, недосказанность, а иногда молчание. «Невыразимое» (с жанровым определением «отрывок») — гимн незавершенному и незавершимоу. Ахматова в духе романтиков не раз говорила о приоритете молчания перед написанным (звучащим). «Поэма без героя» обладает законченной структурой, состоящей из трех частей, основа которых была заложена с самых ранних редакций*. Тем не менее текст остается незавершенным на метафизическом уровне. Жорж Нива характеризует «Поэму» как «барочное произведение», которое «никогда не бывает законченным, оно выявляет самый процесс своего создания, оно представляет собой нескончаемый генезис...»⁴

Мысль о непрерывном продолжении, пересоздании близка идее Т. Цивьян, сближающей природу «Поэмы» с традициями *oral poetry*. Т. Цивьян говорит об ее изначальной «устности», непечатности: «... вариации, вносимые в разные рукописи, были как бы инсценировкой устного исполнения-воплощения. Каждую рукопись поэмы можно приравнивать к отдельному исполнению-воплощению, которое по определению неповторимо»⁵. Одноразовостью исполнения, таким образом, объясняются и строфы, указанные в редакциях как «бродящие рядом», но не впущенные автором в основной текст: «Исполнитель знает не только сюжет, но и форму, в которую текст облечен, т. е. те блоки, из которых он сложен, но он не знает, каким он будет в реализации»⁶.

Подтверждение идее Т. Цивьян можно обнаружить в тексте редакций: в некоторых из них автор указывает ударные гласные в словах, обращает внимание читателя на фонетический эффект, изменяет интонацию.

Строки из главы 1 (в ранних редакциях этот фрагмент текста отмечен римской цифрой I) служат примером предложений, ва-

* На структуру «Поэмы без героя» обращала внимание М. В. Серова, считая, что эпилог «достраивает собой “триптих”», в то время как собственно третья часть, связанная с героем, отсутствует, «включаясь в семантику “минусовых” смыслов» (Серова М. В. Анна Ахматова. Книга судьбы. Ижевск; Екатеринбург, 2005. 438 с.).

рыирующих по цели высказывания, причем с третьей редакции дополнительно характеризующихся автором в сноске:

1. «Ясно все не ко мне, так к кому же,»
2. «Ясно все: не ко мне, так к кому же?».
3. «Ясно все: не ко мне так к кому же? —)»
(«—» — три «к» означают замешательство автора).
4. «Ясно все: не ко мне, так к кому —) же?»
(«—» три «к» выражают замешательство автора).
5. «Ясно все: / не ко мне, так к кому же!*)».
*— три «к» выражают замешательство автора).
9. «Ясно все: / Не ко мне, так к кому же +».
(+ — три «к» выражают замешательство автора).

Примеры указания на ударность гласного: в последних строках главы 2 (в ранних редакциях — II):

Ты не бойся, дома не мЕчу,	Ты не бойся, домА не мЕчу.
Выходи ко мне смело	Выходи ко мне смело
навстречу, —	навстречу —
Гороскоп твой давно готов.	Гороскоп твой давно готов...
(первая редакция)	(третья редакция)

В девятой редакции указание на ударение отсутствует, остальные редакции совпадают с первой или третьей.

Размалеванный пестрО и грубо (7-я и 8-я ред.) и Размалеванный пестро и грубо (остальные ред.)

Ты ему как стАли магнит (8-я) и Ты ему как (что) стали — магнит (5—9-я)

В эпилоге указание на ударение мерцает от варианта к варианту:

А веселое слова — дОма (—)	А веселое слова — дома —
Никому теперь не знакомо	Никому теперь не знакомо
(1, 3, 5—8-я редакции)	(2, 4, 9-я редакции)

Подчеркиванием или шрифтом в текстах редакций отмечены слова, на которые падает смысловое ударение:

Сплю и снится мне юность наша	Сплю и снится мне юность наша
Та, <u>его</u> миновавшая чаша	Та, ЕГО миновавшая чаша
(3-я редакция)	(все остальные редакции)

Ясный голос: «Я к смерти готов» (1, 4—9-я редакция)

Ясный голос: «Я к смерти готов» (2-я редакция)

Ясный голос: Я к смерти готов (3-я редакция)

Помимо ударений и графических акцентов, ориентацию на произнесение «Поэмы» подтверждают формы слов, не совпадающие с их привычным письменным обликом, но соответствующие фонетическому:

Мятель (в ремарке ко второй главе) и метель (ремарка к 4-й главе)

Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке	Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке
(первые четыре редакции)	(начиная с 5-й редакции)

Можно говорить о двух причинах «непечатности», «уственности» «Поэмы»: 1) специфика времени: «Поэма» не была напечатана и действительно воспринималась на слух и запоминалась; 2) метафизическая причина: обусловленная своей природой, «Поэма» представляется Ахматовой постоянно движущейся⁷, что также может быть связано с эффектом звучащей речи, музыкой, голосами современников, о которых речь пойдет ниже. Не случайно в предисловии («Вместо предисловия»), начиная со второй редакции (1943), Ахматова пишет: «Всю поэму я посвящаю памяти ее первых слушателей, погибших в Ленинграде во время осады. Их голоса я слышу теперь, когда читаю вслух мою поэму, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием поэмы»⁸. В некоторых более поздних редакциях этот фрагмент трансформируется: «памяти ее первых слушателей» расширяется до «памяти ее первых слушателей моих друзей и сограждан», а также появляется часть предложения:

«Их голоса я слышу теперь и их отзвуки вспоминаю, когда читаю вслух мою поэму...»⁹. Наконец, еще одним вариантом этого фрагмента является версия 1962 г. (7-я редакция): «Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух...»¹⁰. Изменения, вносимые в каждую из частей «Поэмы», и в частности во «Вместо предисловия», подчиняются ряду закономерностей, которые составляют поэтику незавершенного.

Будучи сравниваемой с русским танцем (Б. Пастернак)¹¹, «Поэма» то разворачивается, включая новые строфы, строки, отдельные слова, имена, то вновь оставляет их лишь мерцать за отточиями, инициалами и различного рода лексическими заменами, которые, в свою очередь, порождают новый шлейф ассоциаций и интертекстуальных связей.

Незавершенность «Поэмы» проявляется в отсутствии каких бы то ни было устойчивых границ, в их изменчивости: плавают границы предложений, границы строф, композиционных частей, наконец — всего текста; начинаясь с отточия и прописной буквы и заканчиваясь многоточием, «Поэма» не имеет в строгом смысле ни начала, ни конца, а кажется фрагментом, вырванным из потока «Другой», о которой Ахматова пишет в записной книжке 9 (заполнялась с весны 1961 по осень 1963 г., отдельные дополнения вносились в 1964 г.): «“Вторая” или “Другая”, которая так мешает чуть не с самого начала... это просто пропуски, это незаполненные пробелы, из которых, иногда почти чудом, удастся выловить что-то и вставить в текст»¹².

Говоря о незавершенности, логично посмотреть на окончание вариантов. Показательно, что ни одна из редакций не имеет финала, который бы дублировался в другом варианте:

- 1-я редакция (1942): «Поэма» заканчивается текстом эпилога;
- 2-я редакция (1943): к первой редакции добавляется две структурные части: второе окончание «Поэмы без героя». Строфы из эпилога и примечания. При этом последним (9-м) пунктом примечания следует запись: «Окончание рукописи утрачено»¹³;
- 3-я редакция (1944): после эпилога следуют примечания, включающие девять пунктов, как и предыдущая редакция, однако под

номером 9 следует текст: «По совершенно непроверенным слухам в рукописи после этой строки («Quo vadis? — Камо грядеши». — А. М.) следовала такая строфа: «Уверяю, это не ново...»¹⁴;

- 4-я редакция (1946): текст заканчивается примечаниями, включающими десять пунктов. При этом после основного текста эпилога в форме сноски записано «первоначальное окончание поэмы»;

- список Л. К. Чуковской (1953): по сравнению с предшествующим вариантом в примечаниях 13 пунктов;

- 5-я редакция (1956): после эпилога также в форме сноски под заголовком «Раньше поэма кончалась так» приведена дополнительная строфа, а далее появляется новая структурная часть — приложение, начинающееся словами «Из письма к N. N.», в котором можно обнаружить переключки с текстами «Записных книжек», где Ахматова писала о рождении «Поэмы»;

- 6-я редакция (1959): по сравнению с предыдущим вариантом появляются примечания автора из 12 пунктов (частично совпадают с примечаниями, но значительно расширены за счет введения дополнительных строф);

- 7-я редакция (1962): после эпилога следует новая структурная часть «через площадку (Интермедия)», затем — примечания редактора, состоящие из 25 пунктов;

- 8-я редакция (1962): по сравнению с предшествующей редакцией примечания редактора расширяются до 27 пунктов;

- 9-я редакция (1963): «Интермедия», следовавшая ранее после эпилога, оказывается между первой и второй главой части первой (1913), после эпилога — примечания редактора.

Отсутствие окончания «Поэмы» подкрепляется указаниями автора на потерю конца рукописи (2-я редакция), а также, в некоторых вариантах, на сожжение окончания письма, обозначенного как приложение: «Кусок письма кем-то сожжен» (5-я и 6-я редакции)¹⁵.

4.4.2. Отсутствие границ на языковых уровнях

В «Решке» (часть вторая) наиболее ярко проявляется размытость границ предложений, которые зачастую не соотносятся с делением на строфы. Для сравнения приведены две первых строфы «Решки»:

I

Мой редактор был недоволен
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон.
...Как же можно: — три темы сразу.
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь кто в кого влюблен! —

II

Кто, зачем и когда встречался,
Кто погиб и кто жив остался
И кто автор и кто герой.
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой?..

(3-я редакция)

I

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон.
Как же можно — три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

II

Кто, зачем и когда встречался,
Кто погиб и кто жив остался
И кто автор и кто герой —
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой.

(4-я редакция)

Другой пример размывания границ предложения — текст посвящения (с 3-й редакции — первого посвящения). Если в предыдущем примере начало строки начиналось с заглавной буквы независимо от позиции в предложении (сохранение формально стихотворной формы), то в посвящении заглавные буквы остаются лишь в начале предложений (можно ли говорить о сближении с прозой?). Отточие и прописная буква в начале первого предложения указывают на отсутствие формального начала. Возвращаясь к идее Ж. Нивы о нескончаемом генезисе текста, важно заметить, что в ранних редакциях, где посвящение начинается с заглавной буквы, Ахматова позже от руки приписала отточие (заключено между двумя косыми линиями):

/.../А так как мне бумаги не хватило	...а так как мне бумаги не хватило
Я на твоём пишу черновике.	я на твоём пишу черновике.
(1-я редакция)	(4-я редакция)

В пятой редакции отсутствие начала явлено еще сильнее: от руки перед первой строкой вставлена «пропущенная» строка, которая закрепляется в тексте начиная с шестого варианта:

.....
...а так как мне бумаги не хватило
я на твоём пишу черновике.
(6-я редакция)

Во втором посвящении (появляется в структуре «Поэмы» в 3-й редакции) видны размытые границы строфы. В своей первой версии посвящение делится на две неравные части: Ахматова выделяет в отдельный стих последние девять строк начиная со строк «Сплю — она одна надо мною. / Ту, что люди зовут весной, / Одиночеством я зову». В последующих вариантах подобного дробления не происходит.

В части первой (в первых двух редакциях обозначенной римской цифрой I) дробление стиха (сопровождающееся изменением фигуры, которую образуют строки в строфе) происходит в каждой из редакций в разных местах. Можно привести фрагменты одного и того же текста в нескольких редакциях:

Нету меры моей тревоге, Я как тень стою на пороге Стерегу последний уют. И я слышу звонок протяжный И я чувствую холод влажный Холодею, стыну, горю, И как будто припомнив что-то, Обернувшись вполоборота Тихим голосом говорю:	Нету меры моей тревоге, Я, как тень стою на пороге, Стерегу последний уют. И я слышу звонок протяжный, И я чувствую холод влажный, Каменею, стыну, горю... И, как будто припомнив что-то, Повернувшись вполоборота, Тихим голосом говорю:
--	---

Вы ошиблись, Венеция дождей
Это рядом, но маски в прихожей
И плащи, и жезлы и венцы
Вам сегодня придется оставить.
(1-я редакция)

Вы ошиблись: Венеция дождей
Это рядом, но маски в прихожей
И плащи, и жезлы, и венцы
Вам сегодня придется оставить.
(2-я редакция)

Нету меры моей тревоге,
Я, как тень стою на пороге,
Стерегу последний уют.
И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...
И, как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота
Тихим голосом говорю:
«Вы ошиблись, Венеция дождей
Это рядом, но маски в прихожей
И плащи, и жезлы и венцы
Вам сегодня придется оставить.
(4-я редакция)

Последующие редакции также изменчивы: в 5-й и с 7-й по 9-ю редакции приведенный фрагмент написан без пробелов, а в 6-м варианте после строки «Тихим голосом говорю» сделано указание на возможную будущую вставку в текст, как правило, прозаическую (которая так и не появляется ни в одном из девяти рассмотренных вариантов).

Такое различие в дроблении строфы также может быть объяснено через обращение к одной из особенностей устной поэзии. Процесс исполнения устного произведения для создания «технической записи» имеет свою специфику. Лорд в главе «Устная традиция и письменность» приводит следующий механизм: «...когда певца просят диктовать, останавливаясь в конце каждого стиха, он поначалу не уверен, где именно надо останавливаться, и число слогов в строке также колеблется»¹⁶. Если говорить о записи «Поэмы» слушателями, то она со временем (после ослабления цензуры)

действительно записывалась на слух. Например, Л. К. Чуковская, помнившая многие стихи Ахматовой наизусть, в своих «Записках» за ноябрь 1960 г. отмечает: «...не только прочитала заветные строфы, но даже продиктовала мне их. Сама предложила — не запомнить, как бывало, а *записать*, унести...»¹⁷

Незаполненные пробелы и пропуски, о которых упоминает поэт в записной книжке 9, могут быть по-разному оформлены графически. Специфические авторские знаки, обозначающие пробелы (запятые, крестики, петельки и т. д.), варьируются от варианта к варианту, меняют свое местоположение в тексте, зачастую помещаясь в середину строфы. Еще более любопытным кажется пример из списка Л. Чуковской (1953), на котором сохранились (и частично были восстановлены издателями) пометы, сделанные «по приказу» Ахматовой: среди указаний на правку текста встречается помета: «меньше пробел!»¹⁸. В связи с этим есть основание предполагать, что графические обозначения пробелов имели для автора особое дополнительное значение и служили шифром «Другой».

В. П. Михайлов, чью характеристику Ахматова зафиксировала в своих записях, говорит о пустотах и пропущенных строках, большинство из которых приходится на «Решку»: «Вот это чувство незаполненных пустот, где что-то рядом, то есть мнимо незаполненных, потому что, может быть, главное как раз там, и создает чувство, близкое к волшебству. Эти якобы пустоты и темноты вдруг освещаются то солнцем, то луной, то петербургским угловым фонарем и оказываются то куском города, то тайгой, то гостиной Коломбины, то шереметевским “чердаком”, по которому кружит адская арлекинада “Решки”...»¹⁹ В 5-й редакции «Решки» единожды из 9 вариантов возникают строфы VIIa и VIIb. В шестой редакции — «пустая» строфа VIIa и VIIb, первые три строчки которой также остаются «пустыми». В среднем на протяжении девяти редакций на одной позиции в тексте (под одним номером) сменяют друг друга три строфы.

Текст строфы под номером IX (9 — с восьмой редакции) меняется чаще остальных (четыре раза). В 7-й редакции впервые возникает строфа «А со мною моя “Седьмая” — / Полумертвая и

немая, / Рот ее сведен и открыт, / Словно рот трагической маски, / Но он черной замазан краской / И сухою землей набит»²⁰. Строфа, бывшая ранее девятой, становится тринадцатой, нарушая последовательность других строф.

Изменение границ строф обуславливает не только дробление уже сложившегося с начальных вариантов текста. Готовые строфы зачастую расширяются, впуская в середину новые строки. При этом некоторые строки могут трансформироваться или исчезать. Примером текста служит глава 3 части 1-й: в 3-й редакции впервые появляется приведенная ниже строфа. В 5-й редакции после третьей строки появляется новый текст:

Оттого что по всем дорогам,
Оттого что ко всем порогам
Надвигалась медленно тень —
Становилось темно в гостиной,
Жар не шел из пасти каминной
И в кувшинах вяла сирень.

И всегда в духоте морозной —
Предвоенной, блудной и грозной
Непонятный таился гул.

(3-я редакция)

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Подползала медленно тень, —
Вихрь срывал со стены афиши,
Дым плясал впрыскаду на крыше
И кладбищем пахла сирень
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман.
И выглядывал он из мрака
Старый питерщик и гуляка...
Как пред казнью бьет барабан...
И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...

(5-я редакция)

Справедливым будет заметить, что пропущенные строфы и строки не всегда связаны с мистической природой «Поэмы». Одна из строф «Решки» долгое время была зашифрована по цензурным соображениям, о чем пишет Л. Чуковская в «Записках об Анне Ахматовой», указывая на желание Ахматовой напечатать «Поэму»: «Некоторые строфы... Ахматова целые годы зашифровывала точками (с прихотливой, меняющейся нумерацией) — и снабжала под

строкой благонамеренно-литературоведческим примечанием»²¹. Ниже приведены все варианты одной строфы из «Решки», меняющей свою нумерацию в разных редакциях:

VIIIb	X
.....
.....
.....
И проходят десятилетия	И проходят десятилетия
Войны, смерти, рожденья. Петь я,	Войны, смерти, рожденья. Петь я,
<i>Сами знаете, не могу,</i>	<i>В этом ужасе не могу</i>
XI	
Я ль растаю в казенном гимне! —	Я ль растаю в казенном гимне! —
Не дари, не дари, не дари мне	Не дари, не дари, не дари мне
Диадему с мертвого лба.	Диадему с мертвого лба.
Скоро мне нужна будет лира,	Скоро мне нужна будет лира,
Но Софокла уже, не Шекспира,	Но Софокла уже, не Шекспира,
На пороге стоит Судьба.	На пороге стоит Судьба.

С 7-й редакции часть текста после пробела отделяется в самостоятельную строфу, а строка «Сами знаете, не могу» меняется на «В этом ужасе не могу» (7-я и 8-я редакции). В 9-й редакции происходит обратная замена. Ниже приведены варианты: список Л. Чуковской (VIIIb), вариант «Поэмы» 1956 г., опубликованный С. Коваленко в Собрании сочинений в 12 т. (X). Интересно, что на полях напротив строфы в списке Чуковской удалось восстановить стертую запись: «на самом деле по-другому».

VIIIb	X
.....
.....	И проходят десятилетия:
.....	<i>Пытки, ссылки и казни — петь я,</i>
И проходят десятилетия	<i>Вы же видите, не могу.</i>
Войны, смерти, рожденья. Петь я,	
<i>Вы же видите, не могу.</i>	

Только в тексте, датированном 1940—1965 гг., помещенном в Собрании сочинений Ахматовой под редакцией С. Коваленко, встречается вариант, о котором пишет Л. Чуковская: «Анна Андреевна расщедрилась и перечла мне подряд “промежуточные” строфы — те, которые в обычных машинописных экземплярах “Поэмы”, в “Решке”, она заменяет точками. Что значит новая эра! <...> И даже строфу “Враг пытал...”, с настоящим, подлинным, не подмененным концом»²²:

10

Враг пытал: «А ну, Расскажи-ка»,
Но ни слова, ни стопа, ни крика
Не услышать ее врагу.
И проходят десятилетия,
Пытки, ссылки и казни — петь я
В этом ужасе не могу.

Отсутствие устойчивых границ проявляется не только на структурном уровне, но и на уровне информации, заложенной в предложении. Например, в предложение вводятся дополнительные члены, при этом исчезают ранее написанные. Это влечет за собой освещение и затемнение различной информации:

*Вдалеке завывли сирены — Вспыхнул свет, завывли сирены;
Не для них__ готовился ужин — Не для них здесь готовился ужин;
Я, как тень, стою на пороге... — Я сама как тень, на пороге...;
Или вправду там кто-то жуткий / между печкой и шкафом стоит?!...—
Или вправду там кто-то снова / между печкой и шкафом стоит?!..*

Среди подобных случаев — примеры «эмоциональных эвфемизмов», выделенных В. Виноградовым при анализе стиля Ахматовой²³:

И вдвоем с ко мне непришедшим — И с тобой ко мне непришедшим;

*Только как же могло случиться, / Что одна я из всех жива? —
Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?;*

*И, как снежинка на моей руке... — и как тогда снежинка
на руке...*

Неустойчивость границ смысла в рамках одного предложения проявляется в замене одной лексемы другой, близкой по значению, которая может вызывать иные ассоциации, менять ракурс или изменять количество слогов в строке:

Мне снится *юность* наша — Мне снится *молодость* наша;

В *черных* окнах звезды не видно — В *узких* окнах звезды не видно — В *черном небе* звезды не видно (возможно, имеются в виду узкие окна «Бродячей собаки»);

Ясный голос: «Я к смерти готов» — *Чистый* голос: «Я к смерти готов».

Незакрепленность текста в определенной позиции влечет размытость значений. Как представляется, именно по этой причине возникают антонимичные замены:

Ты *мой* грозный и *мой* последний — Ты не первый и *не последний*;

Светлый слушатель *темных* бредней — *Темный* слушатель *светлых* бредней;

Положи мне руку на темя — *Не клади* мне руку на темя.

Наиболее явно текучесть смысла проявляется в строках, где невозможно однозначно очертить границы значения предложения. Подобные строки — пример актуализации категории определенности — неопределенности в ахматовском тексте²⁴: «Звук шагов тех, которых нету», (в других редакциях различается постановка запятой, которая все же не вносит однозначности: «Звук шагов, тех, которых нету,»; «Звук шагов, тех которых нету,»; «Звук шагов, тех, которых нету,»).

4.4.3. Расслоение пространственно-временной организации

Вращаясь вокруг невидимой оси, «Поэма» охватывает новые пространства и временные пласты. В Записной книжке 9 Ахматова пишет о движении «Поэмы» по временной оси: «Она рвалась...

в историю («И царицей Авдотьей заклыйт: ”Быть пусту месту сему”»), в петербургскую историю от Петра до осады 1941—1944 гг., или, вернее, в петербургский миф»²⁵.

Указание на время и место встречается на разных уровнях текста: дата и место создания текста, ремарки, основной текст «Поэмы».

Изменения дат и указанных мест создания текста в первую очередь вызваны историей создания «Поэмы»: сдвигаются даты последней редакции, появляются записи о дате последнего просмотра и внесения изменений. Тем не менее варьирование дат происходит и потому, что в некоторых случаях они приобретают статус знака. Об особом значении дат (и числовых закономерностях) в формировании скрытого смысла, подтекста «Поэмы без героя» говорит М. В. Серова: «...феномен “Поэмы” связан с ритуальными датами»²⁶.

Так, 27 декабря, предполагаемый день гибели О. Э. Мандельштама, входит в структуру «Поэмы» и меняет как положение в тексте, появляясь под разными частями, так и позицию относительно датируемого текста. Посвящение (начиная с 3-й редакции 1944 г., «Первое посвящение»), по мнению Л. Чуковской и Н. Мандельштам, обращено к образу Мандельштама. Л. Лосев пишет об этом: «По словам Н. Мандельштам, Ахматова вполне согласилась с этим предположением. Дата над “Посвящением”, 27 декабря 1940 г., отмечает вторую годовщину смерти Мандельштама в дальневосточном концлагере»²⁷. Дата в четырех первых редакциях расположена после текста, а начиная с 5-й редакции выносится в заглавие. В шестом варианте уточняется и сама дата, оставаясь в позиции перед текстом.

26 декабря 1940

Первое посвящение.

(5-я редакция, 1956)

27 декабря 1940

Первое посвящение

(6-я редакция, 1959)

Интересно, что в некоторых вариантах к «Первому посвящению» появляется конкретизированное указание на время его

создания: «26 декабря 1940 (ночь)». Начиная с 5-й редакции в позиции после текста рядом с указанием места стоит «Ночь» («Ночь. Фонтанный Дом»). Кажется, что именно на этом этапе работы над «Поэмой» произошло расслоение времени: будучи помещенной перед заглавием «Первое посвящение», запись «26 декабря 1940» (с 6-й редакции — «27 декабря 1940») приобретает иные смыслы. День гибели Мандельштама в 1938 г. добавляет еще один временной пласт к знаковому для поэта 1940 г.

М. В. Серова, делая вывод о значимости чисел в «Поэме», заключает: «На уровне числовой образности ахматовская “Поэма” представляет собой поэтический гороскоп судьбы Гумилева»²⁸. Неслучайной кажется дата 25 августа — одна из предположительных дат расстрела Н. Гумилева*, которая появляется под предисловием в 5, 7—9-й редакциях. В других вариантах обозначены лишь год и месяц: август 1941 г. Мерцание даты «25 августа» расширяет и сужает границы смыслов, связанных со временем: трагический для Ахматовой август оказывается тяжелым не только для ее личной биографии, но и для биографии города, оказавшегося в блокаде с сентября и обстреливаемого с воздуха с первых недель войны.

Для размышлений о поэтике незавершенного важен сам механизм расширения и сужения смысла, наложения одних знаков на другие.

В специфику пространственно-временной организации текста входит позиция автора. В «Поэме» автор занимает позицию вненаходимости: имеет возможность видеть одновременно несколько хронотопов. Ярким примером служит ремарка к «главе четвертой и последней» (выделенной в отдельную структурную составляющую в 5-й редакции 1956 г.): «...Угол Марсова Поля. Дом, построенный в начале 19 в. бр. Адамини, в кот. будет прямое попадание авиабомбы в 1942 г.»²⁹. Форма будущего времени «будет» появилась не сразу. Изначальный вариант: «было прямое

* Точное число и место расстрела неизвестны. Указание на дату приводится в соответствии с материалами статьи о Николае Гумилеве (Русские писатели 20 века : биогр. словарь. М., 2000).

попадание авиабомбы» (из примечания издателей «Поэмы»). Изменение, очевидно, было важным для поэта, иначе взгляд был бы обращен только в прошлое.

Поэт смотрит будто из 1940 г.: на трагические события 1913 г. — как на события прошлого, и на страшную войну — как в будущее.

Иной по характеристике пространства и времени, но не менее важной кажется ремарка к главе 1 в 7-й редакции (ни в одной из последующих редакций она не повторяется): «Фонтанный Дом. 31 дек. 1940 г. Старые часы, которые остановились ровно 27 лет тому назад (пробив по ошибке 13 раз), без постороннего вмешательства снова пошли, пробили без четверти полночь (с видом оратора перед началом речи) и снова затикали, чтобы достойно встретить Новый (по их мнению, вероятно, 14-й) Год. <...> В эти мгновения автору не то слышалось, не то привиделось все, что за этим следует»³⁰. Как представляется, ремарка актуализирует иной временной пласт, в отличие от момента повествования, обнаруживая их зеркальность, соотнесенность для поэта.

Не раз в тексте «Поэмы» в разных редакциях появляются характеристики хронотопов, их взаимопроницаемости, указание на нарушение линейного хода времени. К более поздним вариантам описания смены хронотопов становится более подробным:

- 1-я редакция, I

В р е м я : «Это всплески жуткой беседы, / Когда все воскресают бреды, / А часы все еще не быют...»; «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...».

П р о с т р а н с т в о : «И для них расступились стены, / Вдалеке завывли сирены / И, как купол, вспух потолок».

- 5-я редакция, глава I

В р е м я (кроме уже процитированных строк): «Веселиться — так веселиться! / Только как же могло случиться, / Что одна я из всех жива?».

П р о с т р а н с т в о : «И для них расступились стены, / Вспыхнул свет, завывли сирены / Афродита возникла из пены / И, как

купол, вспух потолок», «И во всех зеркалах отразился / Человек, что не появился / И проникнуть сюда не мог... Гость из будущего!...».

Расширение поля зрения поэта можно рассмотреть на примере одной из строф главы 3 (в ранних редакциях — III), передающих сцену самоубийства корнета на пороге Коломбины. В первых четырех редакциях после строки «Да простит тебе Бог» следует пробел, указывающий на границу между структурными частями, и послесловие. Начиная с пятого варианта после указанной строки следует дополнительная строфа, с двух сторон выделенная отточиями.

Ни в проклятых	Да простит тебе Бог!..
Мазурских болотах,	...
Ни на синих	(Столько гибелей шло к поэту.
Карпатских высотах...	к Глупый мальчик: он выбрал эту, —
Он на твой порог...	у Первых он не стерпел обид,
Поперек...	р В полудетской темной тревоге
Да простит тебе Бог.	с Он не знал, на каком пороге
(1—4-я редакции)	и Он стоит, и какой дороги
	в Перед ним откроется вид...)
	(с 5-й редакции)

В записной книжке 10 (заполнялась в 1961—1962 гг.) в набросках к «Прозе о Поэме» — наблюдение поэта: «Все в ней двоится и троеится. И, конечно, — сам автор»³¹.

В 5-й и 7—9-й редакциях появляется неподцензурная строфа (в 6-й редакции это «пустая строфа», в предыдущих, более ранних, отсутствует), вводящая дополнительный хронотоп в организацию «Поэмы»: «А за проволокой колючей, / В самом сердце тайги дремучей / Я не знаю, который год, / Ставший горстью лагерной пыли, / Ставший сказкой из страшной были, / Мой двойник на допрос идет. / ...И я слышу даже отсюда — / Неужели это не чудо! — / Звуки голоса своего...»³⁸.

Из специфической позиции автора вытекает еще одна особенность «Поэмы», занимающая, как кажется, важное место в форми-

ровании поэтики незавершенного. С каждым вариантом в структуре «Поэмы» происходит увеличение числа масок поэта.

Если в 1-й редакции нет ни одного указания на субъект повествования, то в 5-й редакции возникает автор, о котором говорится в третьем лице, а также тот, кто сжег часть текста (указано в сноске): «Кусок письма кем-то сожжен»³³. В 7-й редакции к уже указанным добавляются английские часы, музыкальная шкатулка («Музыкальная шкатулка, словно не выдержав долгого молчания, начинает не то петь, не то бредить»³⁴), невидимый субъект, явленный в тексте только фразой, вводящий последующие строфы: «Слова из мрака», голос, голос автора, бормочущий ветер, тишина.

Указание на маску, под которой автор входит в текст, помещается в ремарку (что сближает ее с драматической ремаркой), а также при введении в структуру «Поэмы» примечаний (примечаний редактора) и дополнительных сносок, в которых фигурирует переводчик. При появлении масок, число которых возрастает к поздним вариантам, текст строф кардинально не перестраивается, однако актуализируется тема самостоятельности, обособленности «Поэмы»: автор как будто перестает участвовать в создании текста, влиять на его развитие. К жизни текст вызывают вещи, на знаковости которых настаивала Ахматова, и голоса, о значимости которых говорилось выше.

Степень отстраненности автора возрастает, однако появление фигур переводчика и редактора кажется не просто попыткой отдалиться от текста, но и отдалить, скрыть сам истинный (зачастую невыразимый) текст: и редактор, и тем более переводчик являются лишь посредниками между исходным произведением и читателем, а следовательно, их комментарии лишь частично выражают истинные значения. Все это связано и с отношением Ахматовой и «Поэмы», о которых говорилось неоднократно (например, в записной книжке 10: «...чем больше я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее»³⁵), и с самой метафизикой текста, ролью молчания, ускользания конечного смысла, с возможностью увидеть лишь ограниченную область дна шкатулки-памяти: «...всякому ясно, что до дна объяснить ее я не могу и не хочу (не смею)... она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила...»³⁶

4.4.4. Расширение границ информации, актуализирующейся в «Поэме»

Введение в текст информации, обусловленной как биографией поэта, так и значимыми общекультурными и историческими событиями, способствует возрастанию числа интертекстуальных связей и «диалогов» с другими текстами, произведениями искусства или фактами изменяющейся действительности. В записной книжке 9 Ахматова приводит такую характеристику «Поэмы», которая позволяет предположить, что поэт зачастую воспринимает и осмысляет реальность сквозь призму поэмы-симфонии: «...этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал... Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет... распахиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое. Тени притворяются теми, кто их отбросил. Все двойится и троеится — вплоть до дна шкатулки»³⁷.

Любой образ оказывается многомерным, сочетающим (или потенциально сочетающим) сразу несколько отсылок на разнородные явления: другие тексты, произведения искусства, события действительности. Д. С. Лихачев в статье «Ахматова и Гоголь» говорит об этой особенности: «Ахматова стремится создавать ассоциации одновременно с несколькими авторами, произведениями, событиями искусства. “Бал метелей” — это ассоциация и с А. Белым (с его ”Кубком метелей”), и с прославленным танцем снежинок балетмейстера Л. И. Иванова в “Щелкунчике”. <...> Создает Ахматова переключку и с собственными произведениями»³⁸. Л. Лосев: «Посвящение... Ахматовой, похоже, обращено к некоему многоликому существу. Причем иные из этих ликов принадлежат реальности, а другие — литературе»³⁹.

Для размышлений о поэтике незавершенного важно не столько выявление конкретных интертекстуальных связей «Поэмы», которые требуют отдельного изучения, сколько рассмотрение их типов и логики их появления в разных редакциях. Процесс можно

охарактеризовать как наложение новых аллюзий на уже имеющиеся связи.

От редакции к редакции увеличивается число эпиграфов, предваряющих каждую из частей «Поэмы». Так, в 1-ю редакцию (1942) включено 7 эпиграфов, а в последнюю (1963) — 14. При анализе эпиграфов важна позиция в тексте: нередко замена одного эпиграфа на другой в одной позиции вкупе с другими изменениями актуализирует одну из тем, затемняя другую (это явление характерно для ранних редакций, поскольку в поздних вариантах происходит усиление звучания всех тем одновременно, что и объясняет увеличение числа эпиграфов). Ярким примером является система эпиграфов к эпилогу: именно в этой позиции текста наиболее ярко видно умножение звучащих голосов от ранних редакциям к более поздним. При этом меняется не только число эпиграфов, но и текст, и подписи, сознательно изменяемые Ахматовой.

Люблю тебя, Петра творенье «Медный всадник» (список Л. Чуковской, 1953)	И громады пустых площадей, Где казнили людей до рассвета Ин. Анненский
---	--

Быть пусто месту сему... (?)	Быть пусто месту сему Евдокия Федоровна Лопухина (5-я редакция, 1956)
---------------------------------	---

Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета
 Анненский
Люблю тебя Петра творенье
(9-я редакция, 1963)

Кроме эпиграфов, в основной текст «Поэмы» часто включаются чужие строки. Чужим текстом является как заимствованный фрагмент художественного произведения, так и читательский комментарий, показавшийся поэту ценным.

Как известно, Ахматова фиксировала в записных книжках некоторые оценки, звучавшие в адрес «Поэмы»: А. Найман говорит о приблизительно трех десятках заметок⁴⁰. И если выделение интер-

текстуальной связи с художественным произведением представляется относительно возможным практически, то диалог с читателем и реакция на конкретное суждение могут быть выявлены лишь частично, по сохранившимся упоминаниям слушателей. О способности «Поэмы» вести диалог со слушателем А. Найман пишет в «Рассказах о Анне Ахматовой»: «она стала притягивать к себе читательский комментарий — не как естественно сопутствующий фон, а включая в себя как элемент структуры»⁴¹.

Л. Чуковская пишет о комментарии Т. Г. Габбе, который послужил толчком к написанию «Вступления» («Из года сорокового / Как с башни на все гляжу...»): «Когда слушаешь эту вещь, такое чувство, словно вы поднялись на высокую башню и с высоты поглядели назад...»⁴²

Диалогическая природа «Поэмы» кажется не просто характерной чертой, но и способом ее существования, залогом понимания ее многомерности. Ахматова писала: «И вдруг эта фата-моргана обрывается. На столе просто стихи, довольно изящные, искусные, дерзкие. Ни таинственного света, ни второго шага, ни взбунтовавшегося эха, ни теней, получивших отдельное бытие. <...> Это случается главным образом тогда, когда я читаю ее кому-нибудь, до кого она не доходит, и она, как бумеранг... возвращается ко мне, но в каком виде (!?), и рана меня самое»⁴³. При этом, как представляется, Ахматова стремилась наметить для читателя (слушателя) путь понимания «Поэмы», указывая на неявные отсылки, важные для общего понимания текста. Такой вывод позволяет сделать ее запись — обращение к Э. Р. Местертону в записной книжке 8: «... кажется, я не успела сказать Вам еще одну вещь о Поэме: стих “Крик петуший нам только снится” надо соотносить с блоковскими: “Из страны блаженной, незнакомой, дальней / Слышно пенье петуха (“Шаги командора”)”. Из контекста явствует, что в данном случае “Страна блаженная” — это просто обычная жизнь, где кричит петух и куда уже все трое никогда не вернутся. Потому в моей поэме петуший крик даже не слышится, а только снится»⁴⁴.

Позже, в записной книжке 13 (заполнялась с ноября 1962 по январь 1963) обнаруживается запись под заголовком «В Поэме»,

представляющая собой список имен и текстов, с которыми обнаруживается интертекстуальная связь. Наиболее полное на сегодняшний день издание вариантов «Поэмы» и «Прозы о Поэме» Н. И. Крайневой не включает в соответствующий раздел приводимый поэтом список. Нельзя однозначно говорить о том, был ли он предназначен для читателя, однако указание не только на источник, но и на место, где он явлен в «Поэме», позволяет предположить, что читатель предполагался и список может оказаться очередным путем, которым должен следовать читатель вслед за поэтом. Фрагмент списка (подчеркивание авторское)⁴⁵:

Пушкин — «Пиковая Дама» (в конце 1-й главки)

Гоголь — Кареты валились с мостов (не в реку, конечно, а просто
пятятся обратно с крутых мостиков)

Достоевский — Конец 1-й главки («Бесы»)

(«Смерти нет — это всем известно»)

Интересно, что в записной книжке 12 (записи делались в течение 1962 г., с отдельными дополнениями в 1963 г.) встречается подобная запись⁴⁶, отличающаяся составом имен (так, в этом списке есть указание на Лермонтова, Бердяева, Вяч. Иванова, но нет — на Мандельштама, Вс. К. (Всеволода Князева), Библию, Античность, Мейерхольда, Стравинского, Валери). В записной книжке 9 встречается любопытное замечание «Кто-то сказал мне, что появление призрака в моей поэме (конец I-ой главки: “Или вправду там кто-то снова / между печкой и шкафом стоит / бледен лоб, и глаза открыты...”) напоминает сцену самоубийства Кир<иллова> в “Бесах”. Я попросила...дать мне «Бесы». Открыла книгу на разговоре Кир<иллова> со Ставрогиным о самом самоубийстве: “Значит вы любите жизнь?” — “Да, люблю жизнь, а смерти совсем нет”. А у меня там же: “Смерти нет — это всем известно / Повторять это стало пресно”. И кто поверит, что я написала это, не вспомнив “Бесов”»⁴⁷.

Процитированные фрагменты свидетельствуют о том, что приблизительно в одно и то же время Ахматова, пытаясь установить интертекстуальные связи «Поэмы», указывает различные источни-

ки. Это может быть связано как с игрой автора и читателя, о чем уже говорилось выше, так и с ощущением магии и «постоянного генезиса» «Поэмы», напоминавшей автору зеркала, отражения в которых постоянно меняются.

Связь с художественными текстами может осуществляться как с помощью введения в текст чужих строк, остающихся без изменения или представляющих собой аллюзию, так и в форме ответа другим текстам. По А. Жолковскому, такой вид интертекста называется «нормальным» типом интертекста, в то время как существуют и иные способы отсылок («крайности»), встречающиеся и в «Поэме»: «Одна крайность — это отсылка... к биографии... другая — не столько к содержанию текстов, сколько к их структуре»⁴⁸. При этом типы интертекста, как правило, совмещены. Так, «Поэма» обнаруживает связь с текстом М. Кузмина «Форель разбивает лед» (о чем пишут многие ахматоведы) как на уровне текстовых отсылок, так и на уровне структуры.

Вступая в диалог с читателями (слушателями), автором, другими текстами, «Поэма» продолжает его от редакции к редакции, он оказывается бесконечным: число «реплик» не имеет предела, акценты, расставленные поэтом в каждом из вариантов (чужие строки могут быть выделены графически: подчеркиванием, курсивом или заключением в кавычки) способствуют очередному новому прочтению, которое, если вновь обратиться к традициям устной поэзии, каждый раз оказывается одним из бесконечного количества вариантов.

«Поэма без героя» — принципиально незавершенное произведение: отсутствие границ как на языковых, так и на более сложных уровнях позволяет говорить о ее поэтике как о поэтике незавершенного. Являясь поздним текстом, «Поэма» встает в один генеалогический ряд с сожженной «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» и «Реквиемом». Стремление к выходу за границы жанра, тяготение к форме отрывка, варьирование элементов пространственно-временной организации, уход от эксплицитно явленного текста (попытка «сжечь», уничтожить, скрыть за маской перевода) оказываются не

просто поэтическими приемами игры с читателем/слушателем, но онтологическими знаками тайнства творчества и «магической во-рождбы», устремленных в вечность.

-
- ¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 60.
² *Крайнева Н.* «Я не такой тебя когда-то знала». СПб., 2009.
³ *Цивьян Т.* «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 126.
⁴ *Нива Ж.* Барочная поэма // Ахматовский сборник. С. 100.
⁵ *Цивьян Т.* «Поэма без героя»... С. 127.
⁶ Там же. С. 127.
⁷ О «движении» «Поэмы» см.: *Цивьян Т.* «Поэма без героя»... С. 124.
⁸ «Я не такой тебя когда-то знала»: Анна Ахматова. Поэма без героя / изд. подгот. Н. И. Крайнева ; под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 196.
⁹ Там же. С. 232.
¹⁰ Там же. С. 478.
¹¹ *Ахматова А.* Записные книжки. М. ; Torino, 1996. С. 109.
¹² Там же. С. 148.
¹³ «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 212.
¹⁴ Там же. С. 249.
¹⁵ Там же. С. 333, 431.
¹⁶ *Лорд А.* Сказитель. М., 1994. С. 145.
¹⁷ *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. Т. 2. М., 2007. С. 460.
¹⁸ «Я не такой тебя когда-то знала». С. 640.
¹⁹ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 110.
²⁰ «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 499.
²¹ *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 460.
²² Там же.
²³ *Виноградов В.* О поэзии Ахматовой. Л., 1925. С. 139.
²⁴ См.: *Цивьян Т.* Наблюдения над категорией определенности — неопределенности в поэтическом тексте (поэтика Анны Ахматовой) // Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 169—183.
²⁵ *Ахматова А.* Записные книжки. С. 137.
²⁶ *Серова М. В.* Анна Ахматова. Книга судьбы. С. 30.
²⁷ *Лосев Л.* Герой «Поэмы без героя» // Ахматовский сборник. С. 110.
²⁸ *Серова М. В.* Анна Ахматова. Книга судьбы. С. 31.
²⁹ «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 316.
³⁰ Там же. С. 481.
³¹ *Ахматова А.* Записные книжки. С. 185.

- ³² «Я не такой тебя когда-то знала»... С. 611.
³³ Там же. С. 333.
³⁴ Там же. С. 482.
³⁵ *Ахматова А.* Записные книжки. С. 189.
³⁶ Там же. С. 189—190.
³⁷ Там же. С. 137.
³⁸ *Лихачев Д.* Ахматова и Гоголь // Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет : в 3 т. Т. 3. СПб., 2006. С. 399.
³⁹ *Лосев Л.* Герой «Поэмы без героя». С. 110.
⁴⁰ *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. С. 188.
⁴¹ Там же. С. 187.
⁴² *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 243.
⁴³ *Ахматова А.* Записные книжки. С. 137—138.
⁴⁴ Там же. С. 112.
⁴⁵ Там же. С. 276.
⁴⁶ Там же. С. 237.
⁴⁷ Там же. С. 155.
⁴⁸ *Жолковский А.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 22.

4.5. «Исправленному верить невозможно»: вариативность поэтического текста

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.28

Феномен незавершенного текста можно связать со стремлением автора создать идеальный, универсальный текст. Проблема в том, что иногда со временем текст утрачивает универсальность, требует соответствия новым (сегодняшним) помыслам автора, требует дозавершения, начинает взывать к доработке. Это свойство ускользающего текста точно подмечено в приложении «Ахиллес и черепаха» к третьей части романа А. Битова «Пушкинский Дом». Диалог автора и героя (Левы Одоевцева) сводится к тому, что Лева отказывается показать автору свою статью «Три пророка»: «Но эта статья наивна, устарела, детская моя статья... Я стал другой»¹. То же самое происходит и с другими его статьями: они нигде не опубликованы, т. к. «как бы не вполне завершены»². По мнению А. Битова, автор никогда

не закончит текст, так же как Ахиллес никогда не догонит черепаху. При этом ситуация незавершенности текста обретает свою поэтику.

В данном случае можно вспомнить пропущенные строфы пушкинского «Евгения Онегина», которые считаются необходимой частью окончательной редакции романа. Формально текст имеет место быть как завершенное целое, но при этом фрагменты его отсутствуют. Явление отсутствующих внутри текста романа строф, выделенных лишь графически, можно было бы избежать, попросту сомкнув текст, опустив строфы, заполненные отточиями. Но наличие строф, которые сам автор «не мог или не хотел напечатать»³, работает на специфику хронотопа романа. При этом сам А. С. Пушкин объяснял недоволощенность пропущенных строф своей ленью: «Лучше было бы заменять эти строфы другими или переплавлять и сплавливать мною сохраненные. Но виноват, на это я слишком ленив»⁴. Здесь можно оценить оригинальность автора, использующего незавершенность как прием, который включает читателя и критика (что важно было для самого Пушкина) в особую игру, позволяющую создать внутритекстовую и затекстовую интригу.

Подробно анализируя пушкинские рукописи, М. Л. Гофман отмечал, что Пушкин неоднократно изменял редакции строф и не на одной редакции не мог остановиться⁵. Таким образом, фрагментарно текст романа так и остается навеки незавершенным.

Концептуальная манифестация идеи о невозможности создать идеальный, законченный текст ярко выражена в книгах Д. А. Пригова. Место под два последних текста в его поэтических циклах «40 банальных рассуждений на банальные темы», а также «Москва и москвичи» занято фразами: «Текста нет и не будет»⁶. Эффект незавершенности формально продлевает текст, но не дает возможности его дочитать. В силу акцентированной авторской незавершенности данные циклы никогда не будут дочитаны. Подобное явление, только в препозиции, можно наблюдать в предуведомлении к циклам Д. А. Пригова «Предложения» и «Некрологи»: «Предуведомления нет и не будет»⁷. Только здесь можно говорить об эффекте неначности как об особой форме незавершенности.

Но стремление к созданию идеального текста как универсального законченного высказывания может быть реализовано благодаря другим формам. Один из путей к идеальному, завершённому тексту может быть связан с поэтикой повтора и варианта.

Обратим внимание на такую поэтическую форму, как двойчатка (цикл из двух стихотворений, представляющих антонимическую пару). Достаточное количество исследований посвящено двойчаткам О. Мандельштама. Анализируя первую из двойчаток поэта («Соломинку»), М. Гаспаров отмечает, что оба варианта диптиха предлагаются О. Мандельштамом как равноправные: «Получился текст, не отменяющий, а дополняющий и зеркально примыкающий к нему, — этот зеркальный эффект и побудил, по-видимому, автора сделать новаторский шаг: напечатать оба варианта подряд»⁸. Амбивалентность двойчаток в таком случае рассматривается как поэтика диалога: «Каждое стихотворение по отдельности — всего лишь утверждение; совмещенные, они — уже философия»⁹.

Но помимо онтологической идейной двойственности двойчатка может включать в себя авторскую интенцию, выражающую поиск итогового текста. В данном случае автор сталкивается с проблемой выбора окончательного текста, полагаясь на вариативность черновиков (какой из них лучше, точнее, завершённее выражает мысль). Двойчатка позволяет воспроизвести вариативные комбинации поэтического текста в том случае, когда оба текста важны для автора.

И хотя двойчатки О. Мандельштама следуют традиции двойчаток Ф. Тютчева, выстроенных на скрытой антитезе, мандельштамовские диптихи все же тяготеют именно к поэтике черновика и работы с ним. Лирический субъект здесь не готов к окончательному, завершённому варианту речи. Поэтому черновая речь произносится осторожно, сокровенно*:

* Стихотворение «Я скажу это начерно, шепотом...» написано 9 марта 1937 г., в тот день, когда О. Мандельштам приступил к работе над двойчаткой «Заблудился я в небе — что делать?».

Я скажу это начерно, шепотом,
Потому что еще не пора...¹⁰

Неуверенность в варианте подталкивает поэта к отказу от окончательной и единственно возможной завершенной формы текста. Поэтому двойчатка в целом и представляет собой черновой дубль-вариант итоговой речи, оба компонента которой взаимодополняют друг друга, сохраняя слепок авторской мысли, но не завершая ее, «потому что еще не пора». Поэт не готов к окончательной речи. Возможно, поэтому в двойчатке «Люблю появление ткани...», входящей в цикл «Восьмистишия», О. Мандельштам заявляет о некой «дуговой растяжке», которая возникает между двумя текстовыми вариантами:

И так хорошо мне и тяжело,
Когда приближается миг,
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих¹¹.

Амбивалентное состояние лирического субъекта проявляется именно в момент образования связи между двумя тканями текста. Но связь эта эфемерна: в ней чувствуется и распад, и соединение. В таком случае «стихотворение разламывается на два взаимодополняющих»¹².

Это же явление происходило и с двумя мандельштамовскими «Сеновалами» 1922 г. («Я не знаю, с каких пор...»; «Я по лесенке приставной...»). В первой публикации О. Мандельштам располагает тексты в такой последовательности: «Я по лесенке приставной...»; «Я не знаю, с каких пор...». В таком случае прослеживается явный путь от разрыва связи («Распростились: одна — скрепясь, / А другая — в заумный сон») к ее восстановлению («Уворованная нашлась / Через век, сеновал, сон»)¹³. Но в книжном варианте поэт меняет последовательность, отчего тексты «стали самостоятельнее: не две части одного целого, а два перекликающихся целых, полноценная «двойчатка»»¹⁴.

Обращение к черновому дублю-варианту дает О. Мандельштаму возможность сохранить оба текста, прибегая к вариативному повтoру, не выбрав, таким образом, окончательный, завершенный текст. В этом случае можно говорить не только о поэтике варианта (повтора или рефрена), а об особой поэтике состоявшегося черновика.

В связи с этим обратим внимание на стихотворение поэта-обэриута А. Введенского «Мне жалко, что я не зверь...», которое сам автор называл «философским трактатом»¹⁵ и «жалобой на несовершенство человеческой природы»¹⁶. «Домашнее» название этого стихотворения — «Ковер гортензия»¹⁷ — выбрано не случайно. Трижды через весь текст рефреном проходит фраза: «Еще есть у меня претензия, что я не ковер, не гортензия». Причем графически эта реплика каждый раз трансформируется.

В первом варианте сохраняется строчная буква в начале предложения при сохранении всех знаков препинания:

еще есть у меня претензия,
что я не ковер, не гортензия¹⁸.

Во втором — предложение начинается с прописной буквы, но при этом опускается запятая при однородных дополнениях с отрицательной частицей «не»:

Еще есть у меня претензия,
что я не ковер не гортензия¹⁹.

В третьем варианте синтаксис полностью растворяется, оставляя нам высказывание в чистом виде:

еще есть у меня претензия
что я не ковер не гортензия²⁰.

Лейтмотивом всего поэтического текста, построенного на некоторых повторах с разрушающимся постепенно синтаксисом, является мысль о том, что нужно стать вещью, воплотиться в нее,

дабы постичь ее суть и смысл не со стороны, а изнутри. Заклинательные повторы А. Введенского наполнены философским отчаянием. При помощи их напора поэт стремится преодолеть онтологические категории времени (двойной повтор реплики «Мне трудно что я с минутами / меня они страшно запутали»; «Мне трудно что я с минутами / они меня страшно запутали») и смерти («Мне не нравится, что я смертен, / мне жалко что я не точен») — двойной повтор с рассыпающимся синтаксисом)²¹.

При этом олицетворением духовной свободы, к которой рвется человек, становится орел. Сегменты поэтического текста, связанные с этим образом, выглядят тавтологично. В первой половине текста они идут прямо друг за другом:

Мне жалко, что я не орел,
перелетающий вершины и вершины
которому на ум взбрел
человек наблюдающий аршины.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий длинные вершины,
которому на ум взбрел
человек наблюдающий аршины²².

Почти в финале опять следует повтор:

Мне жалко, что я не орел,
перелетающий вершины и вершины,
которому на ум взбрел
человек наблюдающий аршины²².

Сам А. Введенский объяснял это стремлением сохранить черновые варианты в итоговом тексте: «Началось так, что мне пришлось в голову об орле. <...> Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба. О гортензии мне самому неловко было писать, я сначала даже вычеркнул. <...> Повторений здесь много, но, по-моему, все они нужны, если внимательно приглядеться, они повторяют в другом виде, объясняя»²⁴.

Попытка прорыва в сущность вещей с помощью текста сопряжена у А. Введенского с «жалобой на несовершенство человеческой природы», выраженной в форме тавтологического рефрена. И поэтический текст не искупает это несовершенство. В «Разговорах» Л. Липавского приведено следующее высказывание А. Введенского: «Я всегда уже день спустя вижу, что написал не то и не так, как хотел. Да и можно ли вообще написать так, как хочешь?»²⁵

Таким образом, при всей текстологической оформленности и цельности, поэтический текст не обретает интенциональной завершенности. Вариативные его фрагменты, являясь прорывами к окончательной редакции, подчеркивают специфику незавершенности.

К мотивам незавершенности поэтического текста неоднократно обращался в своих книгах В. Кальпиди. В автокомментариях к стихотворениям книги «Мерцание» (1995) он пишет: «Любое стихотворение — это пародия на творение в той степени, в какой художник — пародия на Творца. Поэтому стихи — всегда уродливый, не-живой (здесь возможна дискуссия) организм, и хотя пульс в нем может прослушиваться, но сердце находится далеко за текстом»²⁶. В таком случае авторские потенции в идеале нереализуемы, поскольку любой текст в принципе незавершен.

Показательным примером является книга стихотворений В. Кальпиди «Запахи стыда» (1999), выстроенная как «книга стихов по схеме «сиамских близнецов»»²⁷. Эта книга представлена двумя отдельными текстами (один том заключен в черную, а второй — в желтую обложку), которые имеют один и тот же вариант предисловия «От автора».

Сам поэт так поясняет технику написания «Запахов стыда»: «Записывался текст, а потом по очень и очень горячим следам делалась перезапись. Так я и назвал стихи в процессе работы: “запись” и “перезапись”»²⁸, т. е. изначально создавались двойчатки, разведенные после на две отдельные «близнецовые» книги. При этом нумерация томов отсутствует, просто «есть два черновика, высоколобо намекающие на существование первотекста»²⁹. В вдвоенной поэтической книге первичность какого-либо варианта не указана, поскольку

В. Кальпиди «при создании “жесткой копии” книги ограничился названиями “желтой” и “черной” записей»³⁰.

Бумажный формат текста поэт называет «жесткой копией», т. е. читатель имеет на руках не оригинал книги. Оригинал не состоялся, поскольку автор лишь попытался «убедить *богвестького*, что текст существует на самом деле»³¹. В результате вместо законченного текста поэт предлагает веер вариантов, сквозь который и должно просматриваться лишь мерцание истины.

Подобного рода идея угадывалась еще в книге В. Кальпиди «Мерцание». В комментарии к стихотворению «Дочитаны “Другие берега”...», которое умышленно осталось, по уверению самого автора, незавершенным, поэт отмечает: «В этом случае я попытался просто оборвать движение стиха, т. к. знаю, что предполагаемое мной поэтическое пространство не исчерпывается этим стихотворением: передо мною — книга. А частная неудача (оной является любой “продукт” творчества человека) еще ничего не означает, напротив — интенсивное сочленение локальных неудач и создает мерцание удачи (читай: истины)»³².

Таким образом, незавершенность текста становится попыткой прорыва к подобию идеального первотекста. При этом вариативные поэтические дубль-тексты, по мнению самого автора, будучи незавершенным целым, имеют больше шансов на «выживание» в своем параллельном сосуществовании: «И тут необходима реплика в сторону “сиамской схемы”: невозникший дважды убедительнее рожденного единожды»³³.

В данном случае слова и смыслы устаревают не моментально, а постепенно. Именно поэтому В. Кальпиди считает, что «книга “Запахи стыда” рождалась не мертвой, как происходило с предыдущими моими книгами, а умирающей»³⁴. Черновое, параллельное сосуществование дубль-текстов в силу своей незавершенности, несведенности в один окончательный текст позволяет авторской интенции длиться дальше, выходя за «жесткую копию» книги.

Чистой, завершенный вариант текста является своего рода палимпсестом — рукописью, наложенной поверх смытого или

соскобленного изначального текста. В. Кальпиди призывает не верить завершенному и доделанному чистовику, т. к. он заслоняет первичное слово, запывая изначальную авторскую интенцию:

Исправленному верить невозможно...
Оно лежит поверх черновика,
декоративной пылью придорожной
для вида припорошено слегка³⁵.

В результате любой «живой» текст может быть подобен черновику, постоянно нуждающемуся в доработке. Идея вариативного сосуществования черновиков становится в таком случае попыткой преодоления палимпсеста, позволяющей глубже понять автора.

При этом немаловажная роль здесь должна принадлежать читателю, поскольку читательская рецепция дописывает уже состоявшийся текст, стремится завершить его. Это заложено и в сказанных «начерно, шепотом» двойчатках О. Мандельштама, и в «Запахах стыда» В. Кальпиди. Поэтика повтора, поэтика неупущенного варианта призваны вовлекать читателя в бесконечное дочитывание формально завершенного текста.

В целом идея незавершенности текста представлена в искусстве слова как таковом. Глобальный культурный метатекст не может быть завершен в принципе. Емко и точно феномен незавершенности был определен Б. Пастернаком в «Докторе Живаго»: «...искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает»³⁶.

Вариативность же поэтического текста (будь то двойчатка или тройчатка на уровне цикла или книги либо феномен состоявшихся вариантов черновика) может быть использована как некий прием, создающий эффект незавершенного текста во имя его универсальности.

¹ Битов А. Г. Пушкинский Дом : роман. М., 1989. С. 346.

² Там же.

³ Пушкин А. С. Опровержения на критики // Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 7 / под общ. ред. Б. В. Томашевского. Л., 1978. С. 122.

⁴ Там же.

⁵ Гофман М. Л. Пропущенные строфы «Евгения Онегина» [Электронный ресурс]. Пг., 1922. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/psw/psw2001-.htm>.

⁶ Пригов Д. А. Советские тексты. СПб., 1997. С. 135, 191.

⁷ Там же. С. 72, 138.

⁸ Гаспаров М. Л. «Соломинка» Мандельштама (поэтика черновика) // Гаспаров М. Л. Избр. ст. М., 1995. С. 195.

⁹ Галина М. Двойное зрение (N-чатка как жанр или полигональная поэзия) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kreschatik.nm.ru/12/32.htm/>.

¹⁰ Мандельштам О. Э. Сочинения : в 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 128.

¹¹ Мандельштам О. Э. Указ. соч. С. 77.

¹² Гаспаров М. Л. Указ. соч. Т. 3. С. 196.

¹³ Мандельштам О. Э. Указ. соч. Т. 2. С. 40, 39.

¹⁴ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 195.

¹⁵ Цит. по: Герасимова А. Примечания // Введенский А. И. Все. М., 2011. С. 317.

¹⁶ Липавский Л. С. Разговоры // Введенский А. И. Все. С. 608.

¹⁷ Цит. по: Герасимова А. Примечания. С. 317.

¹⁸ Введенский А. И. Все. С. 208.

¹⁹ Там же. С. 209.

²⁰ Там же. С. 210.

²¹ Там же. С. 209, 208, 210.

²² Там же. С. 208.

²³ Там же. С. 210.

²⁴ Цит. по: Липавский Л. С. Указ. соч. С. 608.

²⁵ Там же. С. 607.

²⁶ Кальпиди В. О. Мерцание : книга стихов. Пермь, 1995. С. 9.

²⁷ Кальпиди В. О. Запахи стыда. Челябинск, 1999. С. 5.

²⁸ Там же. С. 6.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 9.

³² Кальпиди В. О. Мерцание. С. 11.

³³ Кальпиди В. О. Запахи стыда. С. 9.

³⁴ Там же. С. 10.

³⁵ Кальпиди В. О. Хакер : оды и стихи. Челябинск, 2001. С. 3.

³⁶ Пастернак Б. Л. Доктор Живаго : роман. М., 2005. С. 90.

4.6. Незавершение как творческий жест (проза братьев Стругацких)

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.29

Творческое наследие Аркадия и Бориса Стругацких, созданное в соавторстве, составляет 26 (27, если рассматривать «Сказку о тройке-2» как самостоятельный текст) романов, повестей, а также пьеса, рассказы, сценарии и черновики. Из крупных произведений непосредственно или опосредованно с понятием «незавершенное» связаны 8, т. е. почти треть. Если рассматривать весь корпус произведений, написанных Стругацкими как совместно, так и по отдельности, то пропорции только незначительно изменятся (18 из 70).

Уже начиная с раннего творчества братья Стругацкие несомненно тяготеют к произведениям с «открытыми» финалами: самой первой была повесть «Извне», а самой знаменитой — «Жук в муравейнике». Причем эта ориентация сознательная, исходящая из нескольких предположений.

Многоинтерпретационность финала текста, сознательная незавершенность фабулы являются результатом авторской концепции, при которой читатель приравнивается к герою по степени освоения мира художественного произведения. В своих многочисленных интервью и статьях писатели неоднократно указывали на это, причем иногда «играя» с читателями, то заявляя о том, что они сами не знают, какой финал единственно правильный, то указывая, что в планах произведений полностью и четко прописано логическое завершение текста, которое по тем или иным причинам не было реализовано. В одном из интервью Аркадий Натанович выразился по этому поводу вполне однозначно: «Я считаю, что недоговоренность должна быть основным инструментом литературы»¹, далее указывая на то, что неопределенность финала произведения заложена уже в процессе его создания: «Мы всегда знаем, чем должна кончаться наша работа, но никогда в истории нашей с братом деятельности произведение не кончалось так, как мы задумали. То есть мы всегда

знаем, о чем пишем, и всегда... ошибаемся»². И, наконец, говоря о повести «Жук в муравейнике»: «Мы в таком же положении, как и читатели, как и Максим, и Странник. Я вот что хочу сказать: вы не должны бояться альтернативных вариантов»³.

Действительно, финал повести «Жук в муравейнике», когда с точки зрения читателя никто — ни герой-повествователь (Максим Каммерер), ни сам главный герой (Лев Абалкин) — не понимает, кто же последний: просто человек или бездушный автомат пришельцев, — укладывается именно в эту концепцию. Сюжет повествования выстроен так, что окончательный ответ на этот вопрос может дать только взаимодействие Абалкина с таинственным артефактом, до которого он пытается добраться, но в нескольких шагах от этого артефакта герой будет застрелен. Как в процессе написания повести, так и при первичном прочтении близких и доверенных читателей авторы поняли, что их сознательная установка на то, что Лев Абалкин, «конечно, никакой не автомат, а несчастный человек с изуродованной судьбой»⁴ неоднозначно прочитывается к финалу повести. В планах авторов было написание эпилога, «где и будут поставлены все точки над нужными буквами, все будет объяснено, разжевано и в рот читателю положено»⁵. Но затем авторы остановились на первоначальном варианте, при котором все события даны через восприятие героя-повествователя, а следовательно, такой эпилог был бы неуместен.

В повести «Волны гасят ветер» данный прием — отказ от вездесущности читателя, приравнивание его к герою в восприятии событийной канвы — доведен почти до своей крайности: произведение состоит из документов (рапортов, отчетов, справок, стенограмм) и комментариев к ним героя, нарочито спорным и неоднозначным. Читатель становится исследователем папки с документами и, так же как и в предыдущем тексте, должен сам прийти к окончательному выводу.

Показателен в этом плане и рассказ «В наше интересное время», который редко публиковался. В нем отсутствует две первых страницы, которые, по словам Бориса Стругацкого, «утрачены безвозвратно»: «Мы собирались, да так и не собрались их восстановить.

Впрочем, насколько я помню, ничего особенно интересного там не было — сидит у себя на даче редактор, клянет дурную погоду и правит скучную рукопись»⁶. Затем на дачу приходит странный человек в необычной одежде, говорит, что у него застряла машина и просит разрешения погреться. Из диалога с хозяином дачи становится ясно, что никакой машины у него нет, и редактор начинает подозревать, что дело связано с милицией, но потом приезжают два вездехода, человек зовет их из окна и радостный уезжает. И повествователь, и читатель оставлены в недоумении: кто это был? космонавт? участник научного эксперимента? Ответа не предполагается принципиально: «Я стоял посреди комнаты, смотрел на стол, где громоздилась история престарелого академика, на пустой табурет, на воняющий керогаз, на мокрый след неприкосновенной куртки на полу и слушал, как затихает, удаляясь, рев могучих моторов»⁷.

Авторы, вынужденные с самого начала своего творчества отстаивать как литературность своих произведений, так и серьезность жанра фантастики, предлагают и другое объяснение того, что многие из их произведений воспринимаются как незавершенные. В терминологии братьев Стругацких есть понятия «приключения тела» и «приключения духа», в чем-то сопоставимые с терминами «фабула» и «сюжет», внешняя последовательность поступков героев и их психологическая наполненность. Осознание тупиковости «приключений тела», фантастики ради фантастики и приключений привело к первому серьезному творческому кризису авторов во время написания ими повести «Попытка к бегству», которая мыслилась как увлекательный, но, как в результате оказалось, совершенно пустой рассказ о приключениях комсомольцев в светлом мире будущего. И тогда впервые в своем творчестве авторы попытались ввести в текст «приключения духа» и включили бежавшего из фашистского концлагеря Саула (Савела Репнина), сделав тем самым главным конфликтом текста столкновение человека прошлого с миром светлого будущего, актуализируя и психологическую мотивацию поступков героя (в частности, возвращения обратно). Борис Стругацкий вспоминает: «...это первое наше произведение, в котором мы

ощутили всю сладость и волшебную силу отк аза от об ъ я с н е н и й (здесь и далее выделено автором, разрядка наша. — А. С.). Любых объяснений — научно-фантастических, логических, чисто научных или даже псевдонаучных. Как сладостно, оказывается, сообщить читателю: произошло т о - т о и т о - т о , а вот п о ч е м у это произошло, как произошло, откуда что взялось — н е с у щ е с т в е н н о ! Ибо дело не в этом, а совсем в другом, в том самом, о чем повесть»⁸.

Впоследствии доминанта «приключений духа» привела к появлению и других формально фабульно незавершенных произведений, в частности повести «Улитка на склоне». Первоначально это произведение задумывалось как рассказ о поиске пропавших сотрудников научной базы на планете Пандора, полностью покрытой опасными и загадочными джунглями. Но постепенно происходила трансформация замысла, и в итоге текст состоит из двух частей: первая — это научная база землян, в которой действует Перец, и главный герой хочет попасть в Лес, в то время как второй герой — Кандид — пропавший в этом Лесу ученый — стремится из него выбраться. Но в финале произведения Перец по-прежнему остается на Базе, а Кандид — в Лесу, фабула в обоих случаях не закончена, в отличие от внутреннего сюжета — проблемы взаимоотношений человека и природы.

И то, что произведения братьев Стругацких в большинстве своем не завершены фабульно, многие сюжетные линии в них оборваны, а также имея в виду невероятную популярность писателей, — все это обусловило появление большого количества фанфиков и «продолжений». Результатом стали сборники «Время учеников», включавшие созданные специально для данного издания произведения. В этом проекте приняли участие топовые отечественные писатели — Сергей Лукьяненко, Вячеслав Рыбаков, Андрей Лазарчук, Михаил Успенский и др. Последний написал для первого сборника «Время учеников» повесть «Змеиное молоко», которая начинается с последней сцены повести «Парень из преисподней», в которой главный герой возвращается на родную планету.

Повесть «Парень из преисподней» стала зеркальным отражением более раннего произведения — «Трудно быть богом». Но только на этот раз не землянин, представитель светлого мира полудня, попадает на отсталую планету, в мир крови и грязи, а наоборот: Гаг, созданный по образу и подобию выпускника гитлерюнгена, с планеты, на которой царит война, за мгновение до смерти перенесен на Землю, где начинает жить в обычном доме. Повесть эта — о возможности перевоспитания человека, который вырос и сформировался в фашистском мире, с его идеями и идеалами. Но этот сюжет, вполне укладывающийся в концепцию «приключений духа», не доведен до конца, в отличие от «приключений тела». Гаг в финале возвращается на свою родную планету, и изменился он или нет духовно, этот вопрос остается открытым. Борис Стругацкий признавался: «Гаг и до сих пор остается одним из любимых моих героев — загадочным человеком, о котором я до сих пор не способен сказать: хороший он или плохой»⁹. А Аркадий Стругацкий, указывая на слабость идейного плана повести, прямо говорил о том, что «Новых проблем в “Парне...” никаких нет, нас там интересовала в основном атрибутика»¹⁰.

Михаил Успенский, создавая продолжение повести, точно следует авторам. Его произведение «Змеиное молоко» — типично авантюрная повесть, в которой Гаг оказывается внедренным на Землю шпионом, которому удастся не только перехитрить всемогущую организацию КОМКОН-2 и Макса Каммерера, но и приподнять завесу тайны над феноменом Странников (в мифологии цикла «Мир полудня» — всемогущих пришельцев). Более того, М. Успенский, стремясь стилистически максимально соответствовать языку базового текста, полностью отказывается от его психологизма, оставляя только тот самый «антураж» и наполняя его захватывающим шпионским сюжетом.

Несмотря на незначительные исключения, вся логика развития творчества братьев Стругацких является путем от фабульной и сюжетной договоренности к незавершенности. Так фрагментарность становится приемом всех уровней текста. Будь то, например, сю-

жетная линия взаимоотношений героев, данная без начала и конца (читатель только догадывается о характере взаимоотношений Дауге и сестры Юрковского в «Стажерах»). Или незаконченный сонет: в «Трудно быть богом» упоминается только первая строчка сонета Цурэна «Как лист увядший падает на душу...». Характерный факт: в 1980-х гг. написать продолжение сонета Цурэна стало одним из вступительных заданий для абитуриентов филологического факультета ЛГУ. Более того, с 1990 г. неоднократно проводились конкурсы на лучший сонет Цурэна.

И в одном из последних произведений братьев Стругацких «Отягощенные злом», построенном по принципу «рукописи, найденной при странных обстоятельствах», незавершенность также принимает вид фрагментарности: в тексте присутствуют лакуны как на уровне фабулы, так и на уровне сюжета, часть линий обрывается, часть начинается совершенно неожиданно.

Так, уже с самого начала в «Необходимых пояснениях» один из героев-повествователей пишет по поводу своей части книги, в основу которой лег его юношеский дневник: «Я основательно отредактировал эти записи. Кое-что мне пришлось расшифровать и переписать заново. Многое там было застенографировано, зашифровано кодом, который я теперь конечно же забыл. Некоторые места вообще оказалось невозможно прочесть. Разумеется, я полностью опустил целые страницы, носящие дневниково-интимный характер, страницы, касающиеся других людей и не касающиеся Георгия Анатольевича»¹¹. Тем самым читатель изначально готовится к тому, что текст романа — фрагментарный и неполный, что поддерживается иногда даже на графическом уровне — зачастую без необходимости глава может начинаться с многоточия и за ним следует однозначное предложение: «...Это примерно в пятнадцати километрах от города»¹². Или, наоборот, глава может заканчиваться незаконченным предложением с многоточием: «Это был рослый, выше меня на голову, в длинном кожаном пальто...»¹³

Одна из частей романа полностью посвящена «нехорошей квартире», в которой поселился загадочный Демиург и его спутники, что

дает читателю целый набор сюжетных линий — от скупающего у советских граждан «особые нематериальные субстанции, независимые от тела» страхового агента Агасфера Лукича до картины «Мотоцикл под окном в воскресное утро» авторства Адольфа Шикльгрубера. Но ни одна из этих сюжетных линий так и не завершена, как, впрочем, и основная — автор первой (дневниковой) части пишет: «На этом рукопись “ОЗ” обрывается. Продолжения я никогда не видел и не знаю, существует ли оно»¹⁴.

Авторы нередко сознательно «играют» с читателем, и в повести «Отель “У погибшего альпиниста”» присутствует два финала: первый, в котором описывается гибель пришельцев: «А потом вертолет повис над неподвижными телами...»¹⁵ И второй, данный уже в эпилоге героем-рассказчиком: «У меня внуки, и я иногда рассказываю младшенькой эту историю. Правда, в моих рассказах она всегда кончается благополучно: пришельцы благополучно отбывают домой в своей прекрасной сверкающей ракете...»¹⁶

Со временем возрастает число недописанных авторами произведений и увеличивается рефлексия по этому поводу. Надо отдать должное «творческой экономичности» писателей: в том случае, если по тем или иным причинам текст ими не был дописан до состояния «печати», фрагменты из него включались в другие произведения. Так, повесть «Операция “Щекн”» вошла в «Жук в муравейнике», знаковая и полуполюгендарная повесть «Дни Кракена» разделена на фрагменты и включалась в различные произведения и т. д. Борис Стругацкий так писал об этом: «Слишком много нервной энергии и душевных сил требует любой серьезный текст, чтобы авторы могли позволить себе роскошь оставить его пылиться в архиве. Такой текст должен быть доработан (при необходимости) либо заново переработан, но так или иначе пристроен к делу, — даже если бы для этого пришлось соорудить вокруг него совершенно новый текст»¹⁷.

Безусловно, сам процесс создания произведений в соавторстве не мог не привести к появлению незавершенных произведений. Так, уже упоминавшаяся повесть «Дни Кракена» осталась неза-

вершенной именно по этой причине. Борис Стругацкий указывает в комментариях к данной повести, что «было время... когда мы напряженно и сосредоточено обдумывали фантастическую повесть, главным героем которой должен был стать гигантский спрут-кракен...»¹⁸ и далее: «Вариант повести под названием “Дни Кракена” писался АН в одиночку в начале 1963 г., был примерно в то же время рассмотрен обоими соавторами, принят как первый черновик и отложен на неопределенный срок»¹⁹. Далее Борис Стругацкий анализирует причины того, почему повесть не была написана, и приводит аргументы творческого плана: повесть не подходила для издательств, где публиковались авторы, и «вещь показались нам слишком уж бытовой»²⁰.

Однако опубликованная Светланой Бондаренко переписка Аркадия и Бориса Стругацких дает принципиально иную картину. Сама мысль написать произведение о гигантском спруте постоянно посещала Аркадия. 12 мая 1962 г. он пишет брату: «Есть, понимаешь, сюжет...», после чего пересказывает содержание будущей повести. Затем, два месяца спустя: «Я в муках оформляю сюжет “Кракена”. Кракен будет» (письмо от 11 июля 1962 г.). Не сохранившиеся письма Бориса Стругацкого того периода не дают возможности узнать, какова была его ответная реакция, но постепенно становится ясно, что старший брат пишет повесть самостоятельно, и младший по каким-то причинам не принимает в этом участия и, вероятно, вообще против появления этого текста, что явствует из другого письма Аркадия Стругацкого (18 октября 1962 г.): «Я хочу привезти черновик рукописи страниц на сто — сто пятьдесят. Ты с удивлением и недоверием спросишь: черновик чего? И я тебе, смущаясь и краснея, пролепечу в ответ: “К-к-кракена...”. Увы, я сознаюсь: я хочу писать “Кракена”. И я его, простите, буду писать по три-пять страниц ежедневно с первого ноября»²¹. Из дальнейшей переписки и рабочих тетрадей намерение писать становится все явственнее: «План “К” пришлю тебя днями, хоть он не в очень хорошем состоянии. Но помощь твоя нужна. Если сможешь, помоги»²²; «пиши “Магов”, а я буду писать “Кракена”. У меня уже руки чешутся»²³;

«Приехал 16 ноября писать “Кракена”, а писать стали “далекую Радугу”, так-то»²⁴; «“Кракен” продвигается все медленнее. Сейчас застыл на 82-й стр. Сказывается, вероятно, усталость и неуверенность. И непривычка работать в одиночку»²⁵. Наконец, в одном из писем 1964 г. уже Борис Стругацкий прямо указывает: «Много думаю над “Хищными вещами века”. Есть в нашем замысле что-то, что отталкивает меня от него, как от “Кракена”»²⁶. Причинами, почему «Дни Кракена» остались незавершенными, являются не только указанные Борисом Стругацким, но и то, что в шестидесятые братья не в состоянии писать в одиночку. Кстати, позже они пришли и к раздельному письму, но ни написанные Аркадием повести, ни созданные Борисом после смерти брата романы (и это признается, пожалуй, всеми) не достигают того художественного уровня, который присутствует в совместно созданных произведениях.

Смерть одного из авторов (Аркадий Натанович скончался в 1991 г.) привела к тому, что совместно задуманные и начатые произведения так и не были закончены. Так, роман «Белый ферзь», задумывавшийся как финальное произведение цикла «Мир Полудня», так и остался в планах и фрагментах прежде всего именно потому, что Борис Стругацкий не стал завершать его один, о чем пишет следующим образом: роман «никогда теперь не будет написан, потому что братьев Стругацких больше нет, а С. Витицкому (псевдоним Бориса Стругацкого. — А. С.) в одиночку писать его не хочется...»

Итак, в творчестве братьев Стругацких можно выявить почти всю гамму того, что сопоставимо с термином «незавершенное», с несомненной тенденцией на увеличение именно «незавершенности». Присутствует также и произведение с финалом «бог из машины» — финалом, не обусловленным ни фабульно, ни сюжетно. Речь идет прежде всего о повести «Сказка о Тройке-2». Специфика повести «Сказка о Тройке» в том, что она существует в трех вариантах: «Сказка о Тройке-0» (СОТ-0), первоначальный вариант, написанный в марте 1967 г., по мнению С. Бондаренко, являлся черновым и почти сразу был изменен. «Сказка о Тройке-1»

(СОТ-1) была закончена в мае 1967 г. и впервые опубликована в 1987 г. «Сказка о Тройке-2» (СОТ-2) — сокращенный и измененный вариант, законченный в октябре 1967 г. и опубликованный в 1968 г. в журнале «Ангара».

Основной конфликт произведения — столкновение ученых и бюрократов, т. е. людей, создающих науку, и людей, пытающихся ее контролировать и направлять. С одной стороны — Александр Привалов и его коллеги по НИИЧАВО (известные по повести «Понедельник начинается в субботу»), с другой — Тройка По Рационализации и Утилизации Необъяснимых явлений (ТПРУНЯ), по версии СОТ-2 изначально — инспекционная комиссия Соловецкого горкомхоза, прибывшая обследовать забитую канализацию, но впоследствии занявшаяся необъяснимыми явлениями.

Во всех трех вариантах конфликт разрешается различными способами. В СОТ-0 в финальной сцене, после долгой и бесперспективной борьбы с бюрократией главный герой сидит на берегу реки говорит: «Ну их к дьяволу. Я завтра уезжаю...». В данном случае авторы признают невозможность в борьбе с бюрократией победы ученых. Этот вариант опубликовать в то время было конечно же невозможно. В СОТ-1 конфликт разрешается, и решение это связано с тем, что ученые организуют массовый запрос от своих коллег на необъяснимые явления, бюрократы испуганы объемом предстоящей работы и организуют «подкомиссию», в которую входят А. Привалов и его друзья, «рационализирующие» необъяснимые явления без какой-либо волокиты. Наконец, в СОТ-2 для того, чтобы разрешить созданную конфликтную ситуацию, авторы используют прием *Deus ex machina*: в зале заседаний появляются «старшие товарищи» и просто выгоняют Тройку.

Как показывают материалы, связанные с публикацией повести, причины частой смены ее финалов связаны и с цензурными соображениями: текст был отвергнут несколькими издательствами исходя из идейных соображений, что в конечном счете привело к его публикации в периферийном (сибирском) журнале. Борис Стругацкий следующим образом вспоминает о сложившейся ситуации в книге

«Комментарии к пройденному»: «Этот вариант... снова рассмотрен был и снова отвергнут в Детгизе, и в “Молодой гвардии”, а потому, спустя некоторое время, оказался, по случайному знакомству, в иркутском альманахе “Ангара”»²⁷. Затем последовала публикация в зарубежном журнале «Грани», что навсегда закрыло путь к публикации «Сказки о Тройке» (в любой ее редакции) в СССР.

Таким образом, на первый взгляд изменение текста, особенно в финальной части, связано с желанием «обойти» цензуру, опубликовать текст с безнадежно-реалистическим финалом первой редакции «Сказки о Тройке», когда герой опускает руки и отказывается бороться с бюрократизмом, к более оптимистичному финалу второй редакции, когда научное сообщество только совместными усилиями способно сломать механизмы бюрократии. И, наконец, к выписанному вполне в духе советской эпохи, но совершенно беспомощному финалу «Deus ex machina», в котором «старшие товарищи» приходят на помощь молодому поколению. Но факт существования трех вариантов свидетельствует и о многовариативности и многоверсионности писательского мышления, и в конечном итоге читатель вправе выбирать тот вариант повести, который удовлетворяет его ожиданиям.

Безусловно, писатели рефлексировали по поводу феномена незавершенности в своем творчестве и порой включали свои размышления в текст. Так, в романе «Хромая судьба», частично автобиографическом, много внимания уделено именно проблеме незавершенности: здесь присутствие «оборванных» сюжетных линий становится принципиальным. И если некоторые были позже использованы и развиты в самостоятельные произведения (сюжет с загадочным препаратом мусуфаилом впоследствии лег в основу сценария «Пять ложек эликсира»), то другие так и остались незавершенными. Безусловный пример тому — яркий образ падшего ангела, продающего в пивной за «пятерку» партитуру труб Страшного суда, так и не получил развития ни в «Хромой судьбе», ни в иных произведениях).

В одной из глав герой, писатель Феликс Сорокин, разбирает свои архивы: «вот это все и есть моя настоящая жизнь — исчерканные

листочки, чертежи какие-то, на которых я изображал, кто где стоит и куда смотрит, обрывки фраз, заявки на сценарии, черновики писем в инстанции, детальнейшее разработанные планы произведений, которые никогда не будут созданы...»²⁸, последовательно анализируя причины, почему то или иное произведение не было написано. Так, по поводу пьесы из жизни московской интеллигенции «Корягины» герой признается: «главное не закончено и никогда закончено не будет»²⁹, понимая, что не может писать заказные «правильные» произведения. Но в остальных случаях произведения не были завершены автором по творческим причинам: «Справиться мне с этим сюжетом так и не удалось...»³⁰; «Чем должна была кончиться вся эта история, я придумать так и не сумел: охладел»³¹; «Помнится, я не написал эту повесть потому, что запутался. Слишком сложной получилась система отношений, она перестала помещаться у меня в воображении»³². Характерно, что перечисленные Феликсом Сорокиным произведения (за исключением явно пародирующей драматургию тех лет пьесы «Корягины») и цитаты из рабочего дневника — реально существовавшие фрагменты, над которыми авторы работали в 1973 г.

Но если в романе причины незавершенности коренятся главным образом в сфере психологии творчества, то рабочие записи и позднейшие комментарии авторов к данным фрагментам и незавершенным текстам являют иную картину, составленную из целого комплекса причин литературного и внелитературного характера. Так, Борис Стругацкий пишет: «В дневнике целая страница посвящена подробному математическому исследованию: какой из этих сюжетов более других подходит для немедленного взятия в работу. По десятибалльной системе определяются: степень разработанности сюжета; вероятность будущего опубликования; пригодность для Детгиза; желание этот сюжет писать; способность (готовность) писать; общественная потребность в данной повести; а также (по десятибалльной шкале) “повесть может получиться на... баллов”. Затем определяется для каждого сюжета некое среднее взвешенное и получается в результате, что писать нам надобно в первую очередь...»³³

Итак, анализируя причины и характер незавершенности в творчестве братьев Стругацких, можно прийти к выводу о том, что незавершенность многих произведений связана с объективными факторами (отказ одного из соавторов от совместной работы, цензура, выбор более перспективного текста, смерть соавтора и т. д.) и с сознательной установкой на недосказанность, постепенно ставшей своеобразной творческой стратегией.

Необходимо помнить, что братья Стругацкие пришли в фантастическую литературу в период ее кризиса. Публиковавшиеся произведения были либо откровенными агитками, прославляющими торжество советской науки, либо крайне слабыми в художественном плане текстами. По легенде, импульсом к творчеству молодых писателей была реакция на «советскую фантастику» в ее массовом варианте. Во время сетований братьев о бездарности советской фантастической литературы, жена одного из них предложила им самим написать фантастическую повесть. Так и появилась «Страна багровых туч». Впоследствии эту повесть авторы старались не переиздавать, и Борис Стругацкий не включил ее в основной корпус первого Собрания сочинений, а только в дополнительный том, так как во многом это произведение было написано все же в рамках существующей фантастики, по ее канонам, в частности с неперменным и безусловным коммунистическим будущим. Но уже следующие произведения стали попыткой вырваться из прокрустового ложа советской фантастики. Писатели включились в острую дискуссию о статусе фантастической литературы. Лозунгом их деятельности в литературном процессе того времени стала фраза «Фантастика — литература», ставшая названием одной из их статей. Авторы отказывались создавать «лубки», иллюстрирующие идеологию, отстаивали важность фантастики как литературы и идей. В итоге их деятельность закономерно вызвала конфликт с фантастами «старой школы» (в частности, с Ю. Казанцевым). В конечном счете идеологическая система присвоила им статус «нежелательных» авторов, что привело к невозможности публикаций зачастую даже безобидных произведений.

Доказывая принадлежность фантастики к большой литературе, Стругацкие пишут: «Фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (типа «человек и мир», «человек и общество» и т. д.), но характеризующаяся специфическим литературным приемом — введением элемента необычайного...»³⁴ Но если фантастика — это действительно большая литература, поднимающая важные вопросы и ставящая серьезные проблемы, то такая литература требует, по мнению авторов, своего особенного, далеко не рядового читателя. Так и в творчестве Стругацких, их статьях, интервью, комментариях появляется образ идеального читателя, которого они называют д у м а ю щ и м. Мысль писателей проста: если фантастика — это не развлекательная литература, не агитка и не демонстрация технических перспектив человека, то читатель должен соответствовать ее уровню. Возрастная или социальная принадлежность его не важна авторам (хотя они иногда делили свои книги на «детские» и «недетские» и решали, будут они писать для «Детгиза» или для другого издательства), главное — его интеллектуальное и эмоциональное равнодушие, способность задуматься над поставленными вопросами, а не только следить за фантастико-приключенческой фабулой. К времени прихода Стругацких в литературу таких читателей фантастическая литература почти не имела. И тогда авторы, которые очень быстро решили для себя, что фантастика обязана «ставить перед обществом все задачи, ставшие насущными или кажущиеся насущными в перспективе»³⁵, не только отошли от упрощенной и ожидаемой схемы, не только стали пропагандировать в публичных выступлениях серьезность фантастики, но и своими произведениями старались воспитывать именно «думающего читателя». Одной из стратегий моделирования нового реципиента новой фантастической литературы стала эстетика незавершенности.

Креативно-провокационная сущность незавершенности, обуславливающая стремление к «додумыванию» и «дописыванию», очевидна. Многие писатели — участники проекта «Время учеников» —

неоднократно говорили о том, что были рады наконец-то дописать книги, которые давно мечтали закончить по-своему. В какой-то степени именно незавершенность, ставшая своеобразным творческим жестом писателей, во-первых, положила начало образованию новой школы отечественной фантастики; во-вторых, способствовала образованию особого «поколения Стругацких», ментальность которого отторгает устремление к «истине в последней инстанции».

¹ *Стругацкие А. и Б. В подвале у Романа // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч. : в 11 т. Т. 11 : Страшная большая планета : Неопубликованное. Публицистика. М., 2012. С. 363.*

² Там же.

³ Там же. С. 365.

⁴ *Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. СПб., 2003. С. 261.*

⁵ Там же. С. 262.

⁶ *Стругацкие А. и Б. В наше интересное время // Указ. соч. Т. 2, доп. М., 1993. С. 322.*

⁷ Там же. С. 328.

⁸ *Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 89—90.*

⁹ Там же. С. 227.

¹⁰ *Стругацкие А. и Б. В подвале у Романа. С. 264.*

¹¹ *Стругацкие А. и Б. Отягощенные злом // Указ. соч. : в 11 т. Т. 10. М., 1993. С. 319.*

¹² Там же. С. 339.

¹³ Там же. С. 356.

¹⁴ Там же. С. 489.

¹⁵ *Стругацкие А. и Б. Отель «У погибшего альпиниста» // Указ. соч. Т. 5. М., 1992. С. 422.*

¹⁶ Там же. С. 423.

¹⁷ *Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. Неопубликованное // Указ. соч. Т. 11 : Страшная большая планета : Неопубликованное. Публицистика. М., 2012. С. 614.*

¹⁸ Там же. С. 618.

¹⁹ Там же. С. 619.

²⁰ Там же.

²¹ *Неизвестные Стругацкие : Письма. Рабочие дневники, 1942—1962 гг. М., 2008. С. 612.*

²² Там же. С. 616.

- ²³ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники, 1963—1966 гг. М., 2009. С. 10.
- ²⁴ Там же. С. 15.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же. С. 134.
- ²⁷ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 173.
- ²⁸ Стругацкие А. и Б. Хромая судьба // Собр. соч. Т. 9. С. 18.
- ²⁹ Там же. С. 16.
- ³⁰ Там же. С. 17.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. С. 19.
- ³³ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 225.
- ³⁴ Стругацкие А. и Б. Фантастика — литература // Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Указ. соч. Т. 2, доп. С. 347.
- ³⁵ Там же. С. 350.

4.7. Незавершенность как авторская стратегия в «новой драме» рубежа XX—XXI вв.

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.30

Статус феномена незавершенного в культуре XX в. подвергается значительным трансформациям, превращаясь из факта творческой истории произведения или содержательного элемента (как, например, открытый финал) в осознанную авторскую стратегию. Как отмечает С. С. Ступин, «именно в этот период кристаллизуются художнические интенции, связанные с отказом от аристотелевского понимания мимесиса и влекущие за собой сознательное нарушение структурной полноты текста, разрушение традиционных представлений о художественной целостности и органике, пренебрежение прямыми логическими связями, и т. д.»¹. Одним из вариантов теоретического осмысления подобных «художнических интенций» становится концепция открытого произведения У. Эко. При всем том, что исследователь отмечает отсутствие аксиологического звучания в данном опреде-

лении и его четкой временной приуроченности, на современном этапе развития культуры оказывается очевидным стремление эксплицировать сам механизм реализации «произведения в движении». Отчасти обоснованием этого может служить серийное мышление, которое, по наблюдениям многих исследователей, оказало большое воздействие на культуру XX в.

Незавершенность в литературе XX и рубежа XX—XXI вв. одновременно функционирует и как прием, и как осознанная авторская стратегия. Появление в последнем качестве связывается с повышением коммуникативного потенциала литературы, поэтому с наибольшей полнотой незавершенность как осознанная авторская стратегия реализуется в художественных парадигмах, ориентированных на экспликацию коммуникативного элемента: модернизм, авангард, постмодернизм. В каждой из этих парадигм формы и смысловой потенциал незавершенности оказываются различными, причем можно говорить об усилении тенденции формализации незавершенности в литературе XX в., абсолютизирующей в постмодернистской художественной парадигме.

На рубеже веков незавершенность как авторская стратегия с наибольшей полнотой реализуется в «новой драме», приобретая здесь тотальный характер. Актуализация незавершенности связывается при этом с «особого рода коммуникацией с аудиторией», которая, в свою очередь, сводится к перформативности, рассматривающейся как самопрезентация автора текста в коммуникации, «самозаинтересованная самопрезентация» (Ю. Хабермас). М. Н. Липовецкий, ссылаясь на положения Дерриды, указывает на то, что «...перформанс разрушает саму идею мимесиса и отменяет принцип подражания: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни»². Редуцирование дихотомии означающего и означаемого приводит к доминированию в текстах «новой драмы» ситуации перформативного проживания, объектом которого может выступать как внесценическая реальность («Гипернатурализм в этом смысле приобретает значение “обманки”... гипернатуралистические черты лишь маркируют разворачивающиеся на сцене события как

саму жизнь, возникающую на сцене по логике ритуального перформанса»)³, так и текстовая реальность, порождающая рецептивный сюжет, который внешне оформляется в виде тотального обращения к римейку, свойственного большинству авторов «новой драмы». Именно рецептивный сюжет как объект перформативного проживания обуславливает активное включение стратегии незавершенности, причем незавершенность становится качественной характеристикой любого текста — не только классического, но и собственно авторского, формируя особую ситуацию авторецепции.

Наиболее открытым примером воплощения стратегии незавершенности, репрезентируемой через авторецепцию, является творчество братьев Пресняковых и И. Вырыпаева. В творчестве Пресняковых отражением данной стратегии выступают два проекта: «Изображая жертву» (пьеса, киносценарий, роман) и «Европа — Азия» (пьеса, киносценарий, роман). В творчестве И. Вырыпаева вариантом реализации данной стратегии могут служить два проекта: «Кислород» (пьеса, фильм) и «Танец Дели» (пьеса, фильм). В нашем исследовании основным объектом рассмотрения становится проект «Изображая жертву».

На первый взгляд ремиксы Пресняковых выполнены вполне в духе «продвижения» сюжета после успеха фильма, особенно это касается первого проекта — «Изображая жертву» (фильм с одноименным названием режиссера К. Серебряникова вышел в прокат в 2006 г.). Не случайно некоторые комментаторы определяют тираж романа «Изображая жертву» в 20 тыс. экземпляров как «бестселлерный» (действительно, он значительно превышает тиражи прежних книг Пресняковых («The Best», 2005 — 5100; «Убить судью», 2005 — 6025; «Паб», 2008 — по 10 100 экз.). В этом смысле маркетинговая стратегия «продвижения» сюжета является примерно такой же, как и в отношении текстов И. Вырыпаева (в 2011 г. была опубликована его книга «Кислород. Июль. Танец “Дели”» с приложением к ней фильма «Кислород»), хотя, безусловно, коммерческий эффект значительно разнится: книга И. Вырыпаева вышла тиражом всего в 2 тыс. экземпляров.

Однако говорить об исключительно коммерческой составляющей данной авторской стратегии вряд ли возможно, и свидетельством этого может служить история появления романа «Европа — Азия»: несмотря на то, что маркетинговый формат соблюден (роман публикуется в 2009 г., через год после выхода на экраны фильма И. Дыховничного), его тираж оказывается значительно скромнее и вполне сопоставим с прежними книгами Пресняковых — 7 тыс. экземпляров.

Сами Пресняковы в своих интервью неоднократно подчеркивали сознательный характер повторного обращения к собственному творчеству, говоря о создании прецедента пьес-ремиксов: «Нам очень нравится создавать ремиксы собственных текстов. Ремиксы мелодий общеприняты, а в драматургии такой традиции нет. А нам нравится, когда герой, о котором мы уже что-то знаем, оказывается в других обстоятельствах, и мы смотрим, как он теперь вывернется. С “Половым покрытием” именно это и произошло. Несколько лет назад мы написали небольшой, очень агрессивный и смешной, на наш взгляд, текст, а потом он прорвался, стал расти. Мы хотим предупредить: всем в дальнейшем придется сталкиваться с разными вариантами наших текстов»⁴.

Эта своеобразная декларация подчеркивает преимущественно игровую природу прецедента пьес-ремиксов, фиксируя внимание едва ли не на авантюристичности дальнейшего «разыгрывания» уже существующего героя. В этом высказывании Пресняковых особую значимость приобретает эксплицирование авторского участия в судьбе героя («мы смотрим, как он теперь вывернется»), которое, несмотря на всю провокативность звучания, позволяет акцентировать внимание на механизме перформативного проживания собственного текста. Это порождает эффект, близкий художественным экспериментам Е. Гришковца; как отмечает О. С. Наумова, «особенность коммуникации между ролями “автор”, “герой” и “рассказчик” в драматургии Е. Гришковца являет собой тенденцию синкретизма современного искусства. Биографический автор произведения, рассказчик и персонаж у Е. Гришковца оказываются максимально приближены друг к другу: пространством и временем существования

автора на сцене является высказывание героя, посредником между автором и читателем/зрителем выступает рассказчик, который является драматизированным бытием автора, а в момент высказывания происходит одновременное слияние и разъединение автора и героя»⁵.

Иными словами, «ремиксы» Пресняковых становятся способом внедрения автора в текст произведений, создавая один из вариантов **р е п р е з е н т а ц и и п е р ф о р м а т и в н о с т и**. Отчасти именно этим может быть объяснена настойчивая эксплуатация романной площадки, учитывая, что ни один из названных романов драматургов в полной мере не соответствует данной жанровой модели. Особенно очевидно это при сопоставлении романов «Изображая жертву» и «Европа — Азия» с романом «Убить судью», который, не являясь значительным художественным открытием авторов, тем не менее характеризуется реализацией определенных повествовательных техник, свойственных романной форме. Учитывая, что последний роман предшествует двум другим («Убить судью», 2005), подобный сбой писательского мастерства выглядит нарочитым и подчеркивает фикциональность использования Пресняковыми романной площадки.

В данных произведениях деформация романной формы осуществляется через декларативную сценарность текста, открыто эксплицируемую в романе «Европа — Азия» и более опосредованно репрезентируемую в романе «Изображая жертву». В романе «Европа — Азия» сценарность реализуется преимущественно на внешнем уровне: произведение представляет собой имитацию двух моделей: 1) псевдосценарий фильма и 2) сценарий о сценарии, ориентированный на распространенный сейчас медийный жанр — фильм о фильме. В последнем романе открытым выражением сценарности становится эксплуатация приема умножения эпизодов как способа расширения сюжетного пространства, использованная в сценарии к фильму К. Серебряникова. В роман включается не только эпизод, появившийся в сценарии, но и все дальнейшее расширение происходит по тому же самому образцу.

Разнотипность отражения сценарности определяет разный характер экспликации «автора» в тексте произведений. В романе «Изображая жертву» пространством его реализации становится повествовательный план; в романе «Европа — Азия» его репрезентация связывается с активным использованием «нового биографизма» (сценарий о сценарии имитирует ситуацию *non-fiction*). В первом романе значимую роль начинает играть внутреннее несоответствие двух повествовательных стратегий — романной и собственно сценарной. Как отмечает Ю. Б. Идлис, «через своих персонажей, взятых из оригинального текста и “перенесенных” в сценарную адаптацию, автор само-остраняется, становится “другим” по отношению к самому себе»⁶. Остраняющая функция сценарности на уровне повествовательных техник в романе Пресняковых проявляется в мизансценическом характере повествования, фиксирующем внимание на расположении и перемещении героев в пространстве; отчасти этим может быть объяснена «бедность» и «однотонность» повествовательного плана: «Работница бассейна, женщина, похожая на мужчину, в закрытом купальнике и туфлях на каблуках кричала капитану... Капитан повернулся на Валю... Валя спрятался поглубже в бейсболку и произнес оттуда... Капитан сердился. Люда стала подкручивать что-то в видеокамере, что — она сама не понимала. Сева спрятался за очередного подследственного по фамилии Закиров, которого выпесли в бассейн проводить следственный эксперимент»⁷.

Мизансценичность как повествовательная техника проявляется особенно отчетливо благодаря структурной организации, ориентированной на модель киносценария. Роман разделен на фрагменты, каждый из которых совпадает с границами одного эпизода. Эпизоды характеризуются высокой степенью самостоятельности, связь между ними полностью редуцирована, причем в данном случае речь идет не столько о вычленении особого конструктивного принципа организации романной целостности, сколько об обнажении приема, эксплицирующего сценарный принцип организации текста.

Обособленность фрагментов получает еще и визуальное выражение, все фрагменты заключены в скобки. В данном случае

визуальные эффекты можно считать элементами общей авторской стратегии, свидетельством этого становится демонстративное участие авторов в оформлении книги: в одном из интервью среди своих «абсолютных ноу-хау» Пресняковы называют оформление романа — «Юрий Чурсин в образе святого Себастьяна на обложке»*. Следствием этого становится семантизация визуальных эффектов, возникающая на основании идиомы «заметить в скобках». Подобная визуализация подчеркивает, с одной стороны, обособление эпизода, что работает на обнажение сценарного принципа, с другой, двуплановость авторского высказывания**, проявлением которой выступает игра с «наивным» читательским сознанием.

Романная стратегия реализуется посредством персонализации повествования, репрезентированной через подчеркнутую стилистическую окрашенность, проявлением которой выступает, например, ненормативная лексика: «Посетители кафе могли также наблюдать финальные аккорды строительства элитного комплекса “Тихвинский”, который возводился неподалеку. Там, в этом комплексе, все должно было быть как бы все — и подземный гараж, и рестораны, фитнес-хуитнесы, бассейны и так, как бы между прочим, еще и квартиры, метров квадратных по сто семьдесят по тысячу пятьсот за квадрат»⁹; оценочность повествовательного плана: «Работница в тубетейке решила, что ей надо вести себя, как обычно, — изображать свои по-

* Свидетельством визуальных репрезентаций авторского замысла может служить оформление третьего романа Пресняковых «Европа — Азия», реализующее модель интерактивной литературы (книги-игры). На форзаце расположено обращение к читателю, имитирующее рукописное письмо: «По книге разлит сценарий фильма. Собери его фрагменты в единый текст и выиграй ! ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ! Некоторые фрагменты, оформленные как сценарий фильма «Европа — Азия», никакого отношения к нему не имеют. Это уловка, придуманная авторами, чтобы усложнить задачу! Если вы надеялись, что эта книга — очередной киноман, который запускается после выхода фильма, чтобы заработать еще и на книге, — ХА!».

** Заметить/отметить в скобках (что-л.) книжн. — «сказать или написать что-л. не относящееся к теме обсуждения, но вообще важное», причем, по замечанию А. Д. Козеренко, формирует перформативное высказывание.

вседневные заботы по бару. Она не раз смотрела по телевизору документальные программы о преступлениях, где актеры изображали следователей и преступников. <...> Дурочка, она не знала, что все это инсценировки»¹⁰; особый синтаксис и открытость речевой коммуникации: «Валя не мог спать один. В смысле — не то что ему была нужна женщина. Нет. По большому счету ему было все равно, с кем спать, лишь бы не одному. Бывают такие люди. Вот. И Валя спал с телевизором. С невыключенным. Да еще и в бейсболке. Бейсболка Вали была на один размер меньше. Она сдавливала голову и оставляла следы на лбу, поэтому он ее и не снимал, чтобы никто не видел, что на его лбу следы от бейсболки. Иногда Валя мучился от головных болей, не, представьте себе, — днями не носить своего размера бейсболку, но как сам он говорил — она помогала ему ощущать, что он существует»¹¹.

Итоговым воплощением персонализации повествования становится послесловие, представляющее образ «непрофессионального» писателя, решившего создать роман: «А я так, решил написать эту книгу, причем что вот к нам все парень ходил один в участок, молодой писатель, все просил — расскажите, говорит, мне про ваши забавные случаи на работе, я хочу книгу написать, и потом мы с вами опубликуемся, я вам десять процентов от гонорара отчислю... такой, сказал, стиль сейчас модный, чтоб все за обычную жизнь сходило, с реальными историями, с живым языком... А я же, мне такая мысль в голову пришла, что я тогда сам, как умею, так и напишу, и не то что десять процентов, все деньги отмету»¹². Персонификация повествователя получает дальнейшую конкретизацию: благодаря упоминанию отказа от поступления на истфак можно говорить о том, что в роли «непрофессионального» романиста выступает сержант Сева (в эпизоде в бассейне Сева обсуждает с Валею свое намерение поступать на исторический факультет).

Традиционно для Пресняковых смысловые потенции подобной персонификации и индивидуализации повествователя остаются не востребованными и работают, скорее, как минус-приемы, наподобие ложной кульминации, воплощением которой становится монолог капитана в японском ресторане. На первый план выдвиги-

гаются формальные модели, особый характер структурирования которых и формирует авторские смыслы. В качестве данных моделей избираются модель героя-резонера и скриптора, активизирующиеся в отношении Севы. Первая из них актуализируется благодаря редуцированию сюжетной функции героя на протяжении всего повествования, подчеркивающему роль наблюдателя, которая в совокупности со стремлением Севы в послесловии создать некую «итоговую» концепцию жизни и создает относительно него эффект резонерства. Вторая фиксирована скорее имплицитно, посредством включения роли «непрофессионального» писателя.

Взаимодействие данных моделей формирует многофункциональную «авторскую маску»*, которая, с одной стороны, ориентирована на деконструкцию уже сложившихся моделей**, в том числе и в литературе последних лет, например: «...такой, сказал, стиль сейчас модный, чтоб все за обычную жизнь сходило, с реальными историями, с живым языком...»¹³; с другой, в сочетании со сценарной стратегией ориентирована на сближение нарратора и объективного автора. Дополнительным свидетельством подобного сближения становится упоминание в послесловии работы М. Фуко

* По классификации И. С. Скоропановой, она может быть определена как «псевдоавторско-персонажная маска», «использование которой предполагает разыгрывание автором-персонажем некой языковой персонажной роли (языковых персонажных ролей) посредством имитации определенного дискурса (определенных дискурсов) массовой культуры, сопровождаемое пародированием разыгрываемого» (Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык : монография. Минск, 2000. С. 73).

** По замечанию И. П. Ильина, «“автор” как действующее лицо постмодернистского романа выступает в специфической роли своеобразного “трикстера”, высмеивающего условности классической, а гораздо чаще массовой литературы с ее шаблонами: он прежде всего издевается над ожиданиями читателя, над его “наивностью”, над стереотипами его литературного и практически-жизненного мышления, ибо главная цель его насмешек — рациональность бытия» (Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справ. М., 1999. С. 183).

«Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы», при этом название работы («Надзор и наказание») и характер ее восприятия нарочито искажены: «И вот, чтобы все-таки это походило на нормальный роман, кой-какие книги я использовал, например Мишеля Фуко, “Надзор и наказание”... Но чисто, чтоб понимать, как абзацы формируются. Какими фразами»¹⁴, сам факт упоминания этого исследования Фуко является отсылкой к авторской самопрезентации. Все это в конечном итоге способствует внедрению «автора» в романное целое, происходит практически буквальная реализация декларации Пресняковых: «мы смотрим, как он теперь вывернется».

Подобная нарративная конструкция формирует особое пространство коммуникации зоны сознания героя и зоны авторского сознания. Собственно, именно этим может быть объяснена презентация романа как «слепка души Вали» при нарочитом отсутствии каких бы то ни было примет психологизма. Результатом данного взаимодействия становится активизация пограничности действия и рефлексии, что является еще одной формой отражения гамлетовского сюжета; при этом герой сводится к совокупности действий и подвергается внешней рефлексии.

В этом смысле можно говорить о динамике гамлетовского сюжета на протяжении всего проекта Пресняковых. Впервые он заявляет о себе в пьесе, где выступает одним из элементов широко представленного здесь «чужого» слова (именно поэтому вычленяется устойчивое пародийное звучание шекспировского текста). В сценарии к фильму К. Серебрянникова гамлетовский пласт сюжетно закрепляется, почти полностью изменяя изначальный пародийный стиливой рисунок. В романе же гамлетовский конфликт растворяется в повествовательном плане: в отличие от героя пьесы и киносценария, Валя утрачивает статус субъекта, осуществляющего гносеологический и аксиологический эксперимент с жизнью и сам превращается в объект созерцания. Дополнительным свидетельством этого становится изменение судьбы самого героя, а точнее, разыгрывание финальных событий пьесы, где Валя абсолютизирует саму идею смерти, подчеркивая отсутствие конкретной жертвы от-

равления: «В принципе, я точно не знал, отравятся они или нет... а раз так все получилось, я просто наблюдал, запоминал, чтобы потом изобразить... воспроизвести, потому что вам надо будет узнать, как все было...»¹⁵ Иными словами, в послесловии обнаруживает себя буквализация идеи пьесы, точно так же как эпизод в телецентре буквализирует идею изображения жизни в киносценарии: «Рыбин яд подействовал на Валю как раз во время следственного эксперимента. Странно... он оказался таким жизнеспособным, хотя так, на вид, ну, обычный парень... не совсем развит физически он был, впрочем, как и большинство сейчас парней... поэтому и в армии недобор, да...»¹⁶

Репрезентация гамлетовского сюжета через повествовательный план дает возможность авторам романа активизировать в нем нетрадиционный комплекс смыслов, отсылающих к содержательным основам с е р и й н о г о м ы ш л е н и я в интерпретации Дж. У. Дана. Умножение наблюдателей (в романе это резонер — скриптор — объективный автор) обеспечивает не только перформативное проживание «автором» собственного текста, но и подключает к этому процессу читателя. Х. Борхес, отчасти комментируя теорию Дж. У. Дана в своем эссе «Скрытая магия в “Дон Кихоте”», цитирует слова американского философа Дж. Ройса: «Вообразим себе, что какой-то участок земли в Англии идеально выровняли и картограф начертил на нем карту Англии. Его создание совершенно — нет такой детали на английской земле, даже самой мелкой, которая не отражена в карте, здесь повторено все. В этом случае подобная карта должна включать в себя карту карты, которая должна включать в себя карту карты карты, и так до бесконечности»¹⁷. Проецируя данный тезис на текст Пресняковых, можно обнаружить механизм реализации того «особого рода коммуникации с аудиторией», о которой говорит М. Н. Липовецкий относительно «новой драмы».

Таким образом, реализация авторской стратегии незавершенности через неоднократное возвращение к первотексту, во-первых, способствует его превращению в «тело текста», обеспечивает возможность совершения относительно него телесных практик, со-

ставляющих основу перформанса; во-вторых, формирует особый авторецептивный сюжет, содержание которого сводится к экспликации механизма перформативного проживания текста как автором, так и читателем.

¹ *Ступин С. С.* Феномен открытой формы в искусстве XX века : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. С. 3.

² *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия : лит. и театр. эксперименты «новой драмы». М., 2012. С. 27.

³ Там же.

⁴ Цит. по: *Дмитриев М., Позднякова Г.* Братья Пресняковы [Электронный ресурс]: «В Португалии мы чувствовали, что мир до сих пор не открыт» // The Konkurent. 2009. 1 июля. URL: <http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=2192> (дата обращения: 20. 02. 2013).

⁵ *Наумова О. С.* Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI в. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. С. 5.

⁶ См.: *Идлис Ю. Б.* Категория автора в тексте сценарной адаптации : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

⁷ *Пресняков В., Пресняков О.* Изображая жертву : роман. М., 2007. С. 90—91.

⁸ См.: *Козеренко А. Д.* Скобки в русских идиомах // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии : по материалам ежегод. междунар. конф. «Диалог 2009» (Бекасово, 27—31 мая 2009 г.). М., 2009. Вып. 8 (15). С. 192—196.

⁹ *Пресняков В., Пресняков О.* Изображая жертву. С. 5—6.

¹⁰ Там же. С. 19.

¹¹ Там же. С. 33—34.

¹² Там же. С. 253—254.

¹³ Там же. С. 254.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Пресняков В., Пресняков О.* Изображая жертву [Электронный ресурс]. URL: http://www.modernlib.ru/books/presnyakov_vladimir/izobrazhayaya_zhertvu_pesa/ (дата обращения: 20.02.2013).

¹⁶ *Пресняков В., Пресняков О.* Изображая жертву. С. 253.

¹⁷ Цит. по: *Борхес Х.* Скрытая магия в «Дон Кихоте». URL: http://webreading.ru/prose/_prose_classic/horhe-borhes-skritaya-magiya-v-don-kihote.html (дата обращения: 20. 02. 2013).

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Феномен незавершенности в искусстве и его философская подоплека

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.31

Наши размышления о завершённом и незавершённом в искусстве исходят из априорного и не вполне осознанного убеждения, что завершённое произведение — это хорошо, а незавершённое — это плохо, завершённое произведение — это норма, а незавершённое — аномалия. Мы полагаем, что произведение искусства может быть по определению только завершённым. Ведь искусство предполагает искусственность, т. е. высшую степень умения, и выражается эта искусственность в форме подачи материала, в способности облекать содержание в идеальную — з а в е р ш е н н у ю — форму. Так что незавершённое произведение искусства — это и не произведение искусства вообще, так же как недостроенное здание — ещё не здание, как бы хорошо его ни задумал архитектор и ни начал строить строитель. Произведение искусства должно быть с о в е р ш е н н ы м по форме, т. е. совершённым — завершённым и законченным.

Подобные представления считаются самоочевидными, т. е. само собой разумеющимися. Это означает, что нет нужды специально разумеать их, осмыслять, подвергать рефлексии, ведь они разумеют себя сами.

Но философия как раз и предназначена для того, чтобы подвергать сомнению-осмыслению самоочевидное.

Мишель Монтень, вслед за Аристотелем, сказал, что философия начинается с удивления, продолжает исследованием и заканчивает незнанием. Он имел в виду, что философ вначале удивляется тому, что всеми бездумно принимается на веру — как самоочевидное. Затем философ исследует, откуда эти самоочевидности возникли, реконструирует их первоначальный смысл, восстанавливает их вписанность в ту картину мира, которая существовала на момент их возникновения. А потом говорит всем прочим: некогда слово, смысл которого вы сегодня считаете самоочевидным, значило то-то; я не знаю, что вы вкладываете в него сегодня, но сопоставьте это с прежним смыслом и определите осознанно смысл сегодняшний! Задумайтесь о самоочевидном — живите осознанно! Не по шаблону и не по какому-нибудь смехотворному внучатому стандарту («третьего поколения»).

Вот пример такого философского подхода. Слово «демократия» ныне бездумно использует каждый, полагая при этом, что даже ребенку априори ясен смысл этого слова. Философ начинает с того, что удивляется этому слову и восстанавливает его изначальный смысл. В Древней Греции демократия предполагала существование рабов. В Новое время она предполагала классовую нетерпимость, насилие и казни. Задумайтесь, современники мои, о том, какой смысл вы вкладываете в слово «демократия». И начните жить осознанно, определяясь в понятиях! Решите сами, демократия у вас сейчас или нет. А я как философ, право, не знаю... Мое дело — задавать вопросы. Есть только вопросы философии. Ответов философии нет. Их каждый находит сам.

Приблизительно так же обстоит дело и с самоочевидным представлением о том, что произведение искусства должно быть законченным. Эта самоочевидность должна быть подвергнута философскому исследованию. Надо выяснить, откуда такое представление возникло, с какими представлениями о мире и человеке было связано при возникновении. Это сейчас оно принимается бездумно, а некогда было вполне осознанным и даже теоретически

фундированным. Просто со временем оно из сознания опустилось в неосознанное. Философ должен вернуть это представление в сознание и ничего не навязывать. Пусть филологи и искусствоведы сами определяют, как сегодня понимать и оценивать завершенность и незавершенность в искусстве.

В различные эпохи характер искусства меняется: оно всегда понимает свои задачи и идеалы в соответствии с общим смыслом доминирующего в данную эпоху мировоззрения, сообразно господствующему представлению человека о мире и своем месте в нем.

В Средние века в обществе, которое ныне именуют традиционным, человек имел мало возможностей повлиять на мир. Охотнику, собирателю и земледельцу оставалось лишь приспособливаться к этому миру, всячески элиминируя свою субъективность. Никакой отсебятины и фантазии! Это грозило голодной смертью. Мир — все, человек — ничто. Как ничтожный подчиненный раболепно пытается угадать малейшее желание всевластного начальника, в перманентном ужасе совершенно забывая о себе, так и человек Средневековья пытался постичь мир как он есть, постичь волю создавшего этот мир Всевластного Творца. Он стремился достичь такого знания, в котором не было бы ничего субъективного. Ничего привнесенного от себя, т. е. хотел увидеть мир таким, каким его создал Бог.

Теология учит, что Бог — существо совершенное. А совершенное существо по определению не может создать ничего несовершенного. Следовательно, когда Бог создал мир, он создал его совершенным. Он завершил творение мира и стал отдыхать (Библия недвусмысленно говорит об этом). О том, что творение мира Богом будет продолжаться, в Священном Писании ничего не сказано. Значит, мир был закончен Богом, создан совершенным и завершенным, и не только в целом, но и частностях. Совершенным и завершенным в этом мире было абсолютно все. Каждая вещь. Каждое существо.

Человек — это образ Божий. Стало быть, он тоже должен стремиться к совершенству и завершенности — во всем, что он делает.

Он должен творить завершенные произведения. И сам он тоже — как произведение самого себя — должен стремиться к завершенности и совершенству. Потому, желая похвалить человека, мы до сих пор говорим, что он окончательно сформировался. Получил высшую степень образования (т. е. обрел законченный образ, а до этого был безобразным).

Таковы «самоочевидные» представления, которые восходят к средневековому мировоззрению. Продолжим восстанавливать их. Бог создал мир совершенным, но после этого мир, к сожалению, утратил свое совершенство и завершенность. Главная причина тому — энтропия, т. е. универсальная и естественная тенденция к разрушению всего созданного. О существовании ее было хорошо известно и людям Средневековья, хотя они и не употребляли это современное физическое понятие, предпочитая нестрого рассуждать о бренности и тленности мира.

Итак, идеальные замыслы совершенного Бога воплощены в несовершенной саморазрушающейся материи. Попытки воссоздать идеальное — совершенное и завершенное — как раз и порождают искусство. Оно вызвано к жизни человеческим стремлением стать подмастерьем Создателя. Именно тоска по утраченному совершенству и заставляла художника прорываться сквозь несовершенный и незавершенный мир к чистоте и завершенности бытия.

Художник стремится к этой чистоте, но прекрасно понимает, что к представлению о совершенстве и завершенности нельзя прийти, наблюдая окружающий несовершенный мир. Поэтому всякого рода реализм-эмпиризм принципиально несовместим с завершенностью и гармонией: его задача — демонстрация наблюдаемых противоречий, диссонансов, дисгармоний. Он изображает мир раздираемым, дисгармоничным и несовершенным. Разрушение гармонии, завершенности и совершенства подается революционерами и критиками как геройский поступок, требующий мужества. Куда проще и безопаснее создать совершенное произведение о совершенном мире!

В этом плане показательна позиция идеолога контркультуры Т. В. Адорно, который полагал, что в революционном мышлении не

может быть гармонии — этого признака трусливого буржуазного соглашательства. Революционер не может принимать примиренческую гегелевскую диалектику, в которой противоречие тезиса и антитезиса снимаются в синтезе, когда происходит отрицание отрицания. Революционеру необходима диалектика одного отрицания: он должен иметь мужество видеть и слышать диссонанс, оставляя неразрешенным противоречие тезиса и антитезиса. По этой же причине революционер должен слушать джаз-музыку диссонанса, который не разрешается в примиренческую гармонию.

Однако трудно не заметить, что и такая позиция реализма, постоянно указывающего на несовершенство, на «недостроенность» повседневности, есть косвенное отстаивание представления об идеальном, совершенном и завершенном горнем мире. Наиболее критичный к реальности человек есть в то же время и предельный идеалист, верящий в возможность идеального, совершенного и завершенного. Он как бы доказывает правильность этого представления «от обратного», демонстрируя, что раздираемый противоречиями мир невыносим.

Таким образом, задача художника в традиционном обществе ясна: он должен стремиться к воссозданию совершенства, некогда созданного Богом, но впоследствии утраченного. Невозможно получить представление о таком совершенстве, наблюдая окружающий мир. Реально существующее — лишь бледная копия Божественно-идеального.

Для получения представления о Божественном совершенстве, об идеале необходимо откровение, озарение, вдохновение и т. п. Бог открывает художнику свои идеалы непосредственно, являя их в его душе. Художник не должен ничего «наблюдать и обобщать», а также не должен ничего доказывать логически — шаг за шагом. Откровение открывает ему Божественно совершенную идею разом, в гармонии всех частей, поскольку Бог желает, чтобы художник воплотил эти идеалы в максимально возможной полноте, создав совершенные и завершенные произведения и отобразив вечное — нетленное, непреходящее, незаблемое.

Уместно в этой связи привести известный пример Будды, по-

ясняющий суть откровения. Он уподобляет откровение тому видению, которое ожидает путника, долго и с трудом поднимавшегося в гору — и, наконец, поднявшегося на перевал. И здесь его взору вдруг разом открывается все горное озеро, и камни на его дне, и рыбы, плавающие в его водах, и цветы лотоса на поверхности. Он видит и совершенство в целом, и совершенство в частностях. Совершенство из совершенств.

В самом деле: законченность и завершенность нельзя увидеть «по шагам» или разглядывая детали по очереди. Постигание совершенства и завершенности какого-либо произведения может произойти только тогда, когда все оно в целом может быть охвачено одним взором, т. е. в откровении. Эмпирия и логика здесь художнику не помощники. Понятно, что выразить это совершенство совершенств можно только в совершенном и завершенном произведении. Но Божественное совершенство безгранично и неисчерпаемо. Один человек никогда не сможет вместить его. Потому все человечество вечно будет писать одно произведение — Веды (т. е. Знания). Отдельные произведения все войдут в него без указания авторства. Имя человека, в сравнении с вечностью, так же легковесно и несущественно, как для него самого — имя бабочки-однодневки. Ни одной из них человек не дал имени...

Представления о сути искусства, однако, резко изменяются в индустриально-рыночную эпоху, вместе с изменением представления человека Нового времени о мире и о себе в мире. Рынок требует удешевления производства продукта — для обеспечения конкурентоспособности и ликвидности. Лучшим способом такого удешевления оказывается разделение труда. Отныне каждый делает — все быстрее и все лучше — только одну операцию. И никто не делает вещь в целом. С развитием разделения труда умение человека сделать целостную и завершенную вещь в одиночку, от начала и до конца начинает обесцениваться — как ремесленничество, как кустарщина, как отсталость, как признак вчерашнего дня. Так, работник современной строительной индустрии свысока смотрит на сельского ремесленника, который

может в одиночку возвести дом от фундамента до форточки. Этот ремесленник кажется ему допотопной фигурой именно потому, что способен создать в одиночку нечто законченное и завершенное. Но совместимо ли искусство с разделением труда? С конвейером? С набитостью руки?

В индустриальную эпоху мнение человека о себе, о значимости собственной индивидуальности резко изменилось. Он перестал стыдиться своей субъективности. Европейский город с его городской, т. е. буржуазной, культурой приучил человека смотреть на себя как на создателя и предпринимателя. Сотворенный Богом идеальный мир из храма природы превратился в месторождение сырья для переработки. О нем даже нельзя сказать, что это незавершенное и несовершенное произведение Бога. Сотворенная Богом природа — это вообще еще не произведение, а только сырье для произведения человеческого, лишь материал для субъективного самовыражения человека. Так что в подмастерье превращается Бог, готовящий полуфабрикаты для самовыражения мастера-человека. Вечное, ранее почитавшееся, превратилось в старое и «морально устаревшее». Идеология прогресса поместила идеал в будущее, а не в прошлое.

Россия занимает одну седьмую часть земной суши, и лишь очень мизерная часть этой части занимает индустриальная цивилизация (не говоря уже о постиндустриальной). Большая часть российской территории — дикая природа и сельскохозяйственные угодья, на которые человек оказывает минимальное воздействие. Потому среди населения России, обитающей на этой территории, распространено мировоззрение традиционного общества: мир переживается как некая незыблемая реальность, к которой вынужден приспособляться человек. В Европе же и в индустриальных районах России мир воспринимается как бывшая природа, как о ч е л о в е ч е н н а я п р и р о д а, которая уже давно прошла через голову и руки человека, а стало быть, сформирована им. Население индустриальных и постиндустриальных центров России придерживается того же взгляда на мир.

Нам нет смысла спорить здесь, какой взгляд на мир более правилен.

Человек, который живет в сибирской тайге или занимается земледелием в формах, которые были приняты в доиндустриальную эпоху, не может считать себя хотя бы мало-мальски причастным к сотворению мира. Он не творил тайгу. Он не может повлиять на всхожесть семян, на дожди и солнце, чтобы обеспечить оптимальные условия для вызревания и сбора урожая. Он может только приспособливаться к миру, внимательно всматриваться в него, подмечать приметы и т. п. Но человек, который живет в условиях европейской цивилизации, не видит вокруг себя природы в чистом виде. Все растения вокруг него — культурные, т. е. выведенные и посаженные им: они прошли через руки человека. Реки спрямлены, леса превращены в лесопарки, ландшафты сформированы. Во все вложен человеческий труд. Естественно, что европейский человек уже на протяжении нескольких веков не говорит о природе самой по себе. Посмотреть на такую экзотику он едет в джунгли или в тайгу. И это доставляет ему немалое удовольствие.

Итак, в Европе начиная с Нового времени человек выступил как творческий деятель, который призван, подражая Богу, творить мир дальше. Но он уже не стремится всего лишь воспроизвести Божественный идеал, рабски унижая себя и объявляя себя ничтожной человечишкой. Он начинает чувствовать себя творцом нового мира. Впрочем, и творцом старого мира — тоже. Ведь в Европе на протяжении многих веков человек уже живет в «сделанном» мире, в окружении вещей, сотворенных не природой, а людьми. Даже ландшафт — и тот не раз прошел через человеческие руки: земля удобрена и просеяна, растения выведены и посажены новые, культурные. Породы животных — отнюдь не те, что были созданы Богом, а выведенные искусственно, человеком. И люди тоже сформированы людьми, создавшими — в противовес натуре — культуру и распространившими ее посредством образования.

Да, человек в индустриальном обществе стал думать о себе

как деятеле и предпринимателе с гордостью, а потому перестал стыдиться своей субъективности. Изобретатель нового, носитель прогресса, новатор — все эти слова из ругательных в Средние века превратились в похвальные в Новое время.

Человек-творец перестал стесняться своего вклада в мир, наоборот, стал гордиться своими проектами. Однако скоро стало понятно, что все творцами быть не могут: промышленность — дело коллективное. Здесь невозможно быть абсолютно уникальным. Неизбежная стандартизация устанавливает границы проявления индивидуальности.

Но художник уже с Нового времени как раз и демонстрирует нежелание знать такие границы, и с каждым веком все больше и больше. Его искусство — это, как и в Средние века, воплощение мечты. Но если в Средние века художник стремился воплотить в своем произведении исходное Божественное совершенство мира, нивелируя свою индивидуальность, то сейчас его мечтой становится освобождение от стандартизации. Эту-то мечту и воплощают художники индустриальных и постиндустриальных времен.

Художник стремится предстать уникальным, сверхсубъективным, презиравшим всякую объективность и необходимость «отражать мир, как он есть». Он избегает вековых тем и не желает творить нетленное: он хочет показаться небывалым, суперпеременчивым, постоянно креативным. Он смакует свою непохожесть на всех, всех, всех, даже непохожесть на себя вчерашнего. Он перестает изображать мир как есть, сам по себе и начинает изображать свой собственный мир, как он его видит. Если ранее искусство, меценатами которого были царствующие особы, обращалось к вековечному и тем легитимировало существующее мироустройство, его незыблемость, в эпоху рынка возобладали переменчивость моды: человека надо побудить покупать новые вещи, хотя старые вовсе не износились. Поэтому художник, который начинает работать на рынок, для привлечения интереса покупателя к своему творчеству стал изображать и себя самого причудливо меняющимся, неоднозначным, самопротиворечивым, **н е з а в е р ш е н н ы м**, как бы следуя рекламному слогану «Три в одном».

Поначалу такой беспринципной разноликости Протея художники еще стеснялись, а потому предполагалось, что сам художник не меняется, но меняются только его персонажи и «лирические герои». Но с каждым новым десятилетием «текущий художник» становился все более модной фигурой. Сегодня дань этой моде в той или иной мере отдают представители едва ли не всех направлений в искусстве.

Крайним проявлением такой «супертекучести», «сверхизменчивости» художника стал сюрреализм.

Как явствует из первого «Манифеста» А. Бретона (1924), сюрреализм представляет собой чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно, или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли, а потому им практикуется диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений.

Говоря проще, художник-сюрреалист творит бессознательно, отнюдь не следя за целостностью и совершенством формы своего произведения, за его завершенностью. Он, «пишущий автоматически», подобен пациенту Фрейда, который лежит на кушетке и презентует врачу сумбурно-хаотическое течение своих мыслей / воспоминаний / переживаний / чувств, абсолютно не контролируя их разумом и не заботясь о том, выглядит ли он цельной личностью. Главной заповедью психоанализа для пациента была следующая: он должен говорить те слова, которые первыми ему приходят в голову, и в том порядке, в котором они приходят к нему в голову — из сферы бессознательного, «из глубин», не подвергая себя самоцензуре. Поэтому разум оказывается под запретом — как во время психоаналитической процедуры, так и в акте искусства.

Разум как раз и должен бы был отслеживать, соотносится ли презентуемое мной в виде «бурного потока» с той устойчивой картиной окрестного мира, которая сложилась у меня ранее, а также с тем представлением о себе самом как цельной и законченной («сфорировавшейся») личности, над созданием которой я работал

всю свою жизнь. Поэтому, в отличие от контролируемого обычным человеком созидания устойчивого имиджа в проклятом рыночном мире, художник и должен прибегать к «автоматическому письму». Он потому и художник, что может позволить себе абсолютную свободу, уводящую его по ту сторону добра и зла, ставящую вне «пошлых и заурядных» правовых и нравственных представлений.

При «автоматическом письме» систематизирующий разум выключен, а потому художник не может отслеживать, насколько законченно, совершенно по форме, гармонично выстроено его произведение. Если сравнивать искусство классическое с изображением идеальной фигуры — круга, то искусство современное в лучшем случае изображает этот круг пунктиром или штрихпунктиром, а в худшем — вовсе не изображает ни круга, ни каких-либо контуров. Оно изображает либо импрессионистский, либо, по крайней мере, пуантилистский их распад, а то и вовсе некое «броуновское движение». К этому близок ныне видеоклип, который кто-то из молодых отечественных кинорежиссеров точно определил как «понос образов».

Завершенность личности, оформленность ее, неизбежность ее взглядов и принципов — все это по нынешним понятиям есть скорее негативные характеристики. Во всяком случае, принято считать, что они характеризуют человека нетворческого, нединамичного, закосневшего, консервативного (в обыденном понимании), т. е. рутинера. Художник, по нынешним представлениям, обязан избегать подобного имиджа.

Похоже, даже способность удерживать в голове одну мысль на протяжении сколько-нибудь долгого времени сегодня рассматривается как признак отсталости. Чтение книг, в отличие от чтения кратких интернет-текстов, свидетельствует о том, что перед нами человек вчерашнего дня. Но человек современный читает вовсе не меньше книгочелю прошлого. Напротив, он проводит в Интернете и в социальных сетях чуть ли не все свое свободное время, постоянно читая. Однако интересно ему только тогда, когда он читает разное о разном, резко меняя темы, как будто переключая телеканалы с помощью пульта. Его клиповое сознание ценит с е к у н д н у ю

ц е л ь н о с т ь (например, гармоничность фотоснимка), которая в следующий миг сменится другой секундной цельностью и завершенностью, никак не связанной с предыдущей.

Цельное, завершенное и законченное произведение есть система, в которой все связано со всем существенной связью, в которой одно органично вытекает из другого. Идеал такой «системности» когда-то выразил Жорж Кювье, который воссоздал скелет диплодока по одной сохранившейся кости. Системный принцип прост: к плоскому и широкому зубу травоядного «полагается» длинный кишечник для долгого переваривания растительной пищи и, следовательно, огромный живот, из которого органично следует большая нога для опоры. А по одному острому зубу хищника, который предназначен для поедания животной пищи, мы можем представить строение его поджарого тела, не обладающего длинным кишечником, и соответствующие этому телу ноги.

Если бы художник стремился повторить такую системную целостность и законченность, то в идеальном произведении, например литературном, можно было бы по одному герою воссоздать всех остальных. Но нам неизвестны столь законченные и системные произведения.

Что же касается современности, то сегодня детерминистическое мышление в обществе на глазах деградирует (сохраняясь только в научном мире). Один из идеологов философии постмодернизма П. Слотердаjk говорил, что современные журналисты не знают никаких иных союзов, кроме союза «и». Этим союзом они соединяют все свои материалы. Выражения «потому что», «вследствие того, что», «таким образом», «исходя из этого» и все прочие, описывающие причинно-следственные связи, напрочь ими забыты, или, если говорить о молодом поколении, воспитанном телевизором, не были известны никогда.

Нетрудно понять, что без представлений о причинно-следственной связи, отражаемой в логике, завершенного произведения создать невозможно. Человек, чуждый детерминистических представлений, просто не поймет, о чем идет речь. Его клиповое сознание устроено по принципу калейдоскопа, где одна картина разом и без всякой

связи сменяет предшествующую, и смена эта должна происходить быстро, без задержек — именно так, как демонстрируются на телеэкранах новости, а следовательно, изображается мир.

Но можем ли мы утверждать, что такая индетерминистическая супертекучесть человека, манифестирующаяся в современном искусстве сплошной незавершенности, есть порождение исключительно современности?

Нечто абсолютно новое? И, стало быть, еще не осмысленное философски?

Что нет, следовательно, никакой философии, говорящей о принципиальной невозможности завершенного произведения?

Нет!

Поскольку представление об абсолютной незавершенности чего бы то ни было в человеческой жизни исторически предшествует представлению о завершенности как красоте и идеале!

В философии Древней Индии существует настоящий культ Ничто — в отличие от культа Бытия в философии европейской. Существование в виде одной из преходящих форм жизни — это страдание. Лишь освобождение из череды вечных перерождений и впадение в нирвану — это счастье. Таким образом, человек — это принципиально незавершенный проект. Он длится бесконечно, и завершить его просто невозможно. Человек обречен на перерождения, и даже его продолжение существования в следующем перерождении в качестве человека проблематично. Надо ли говорить, что произведения этого человека незавершенны и незаконченны? Именно потому в Древней Индии никому и в голову не приходило указывать авторов Вед. Это — нечто в виде бесконечного литмонтажа, где каждый участник исчезает, произнеся свои несколько слов. Но кто будет гарантом того, что Веды когда-нибудь завершатся, причем образуют в конце концов единое и законченное целое?

Смысловой противоположностью такого учения стала философия Гегеля, которая исходила не из Ничто, а из Бытия. Мировой Разум вначале осознает свое Бытие, а затем детализирует его в по-

нениях. В результате возникает философия, выражающая суть мира. Далее она воплощается в творениях разума.

Философская система, связывающая идеи, представляет собою «круг кругов»: каждая из идей считается завершенной, образуя законченную, совершенную фигуру, а все эти фигуры составляют вместе одну большую, грандиозную систему, которая тоже завершена и совершенна.

Но индийская философия явилась в Европу после Гегеля стараниями А. Шопенгауэра, в кабинете которого стояла позолоченная статуэтка Будды, и явилась как альтернатива философии Гегеля. А натолкнул А. Шопенгауэра на мысли о текучести, незавершенности в мире и в искусстве И. В. Гете, с которым философ обедал в салоне своей матери. Тот самый Гете, который считал, что стремление остановить прекрасное мгновение — как завершенное и совершенное — есть верный способ оказаться во власти дьявола.

Природа в изображении И. В. Гете есть постоянная незавершенность, вечное движение и вечная изменчивость. Он первый учитель в Европе принципиальной незавершенности человека и создаваемых им произведений искусства. (Если, конечно, не считать уникального Гераклита, написавшего задолго до Бретона свой сюрреалистический тезис: «Нельзя войти дважды в одну и ту же реку и нельзя застать дважды нечто смертное в том же состоянии, ибо по причине стремительности и скорости изменений все распадается и собирается, приходит и уходит»¹).

А окончательное закрепление этого принципа в современной философии осуществил Ф. Ницше: он объявил супертекучесть актера (и вообще художника) главной чертой, определяющей сущность искусства:

Проблема актера беспокоила меня дольше всего; я был (а временами бываю еще и теперь) в неведении относительно того, не здесь ли таится пункт, откуда только и можно подступиться к опасному понятию «художник», — понятию, которое брали до сих пор с непростительным благодушием. Фальшивость с чистой совестью; вожделем пристрастие к притворству, вырывающееся наружу как власть,

сдвигающее в сторону так называемый «характер», затопляющее его, временами погашающее; внутреннее стремление войти в роль и маску, в видимость; избыток всякого рода приспособляемостей, которые не могут уже довольствоваться исполнением ближайшей непосредственной обязанности: все это есть, быть может, не только актер сам по себе?.. Подобный инстинкт легче всего вырабатывается в семьях низших сословий, которые вынуждены были влачить свою жизнь под переменчивым гнетом и принуждением, в глубокой зависимости, которым приходилось ловко по одежке протягивать ножки, все наново приспособляться к новым обстоятельствам, всякий раз притворяться и прикидываться по-новому — постепенно держать нос по всякому ветру и самим становиться почти что носом — мастером того органически усвоенного и заядлого искусства вечной игры в прятки, которую у животных называют *mimicry*: так, от поколения к поколению накапливается это состояние, пока наконец не становится барским, неразумным, необузданным, пока не приучается к тому, чтобы, будучи инстинктом, командовать другими инстинктами, и не порождает актера, «художника» (поначалу скомороха, вряля, фигляра, дурня, клоуна, также и классического лакея, Жиль Блаза: ибо в таких типах дана предыстория художника и довольно часто даже «гения»)...

Изменчивость художника, его «несобранность» и неумение концентрироваться надолго на одном и том же (как у ребенка!) есть симптом времени. Ныне время не романа, а афоризма. Но Веды, с которых начиналась мировая культура, были трактатом, написанным афоризмами. Налицо вечное возвращение.

Так что, глядя на переменчивость и калейдоскопичность, на спонтанность и бессвязность, на динамизм и инновации без берегов, нельзя не вспомнить вековечное — надпись на кольце Соломона: «И это пройдет».

¹ Цит. по: Антисери Д. Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней: Античность и Средневековье. СПб., 2001. С. 29.

² Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч. в 2 т. : Т. 1. С. 687—688.

**Торжество постскриптума,
или Метаморфозы
литературной репутации
*post mortem***

Нет, весь я не умру...

А. С. Пушкин

Умру, наверно, а воскресну ли?

З. Гиппиус. Жить

DOI 10.15826/B978-5-7996-2470-5.32

Завершенность противопоставлена жизни. Жизнь по определению процессуальна. «Я бессмертен, пока я не умер», — сформулировал А. Тарковский. Вместе с тем, как замечено другим лириком, Г. Ивановым, выражение «человек смертен» избыточно, ибо тавтологично. Смысл земного существования обуславливается именно его конечностью. *Homo sapiens*, в отличие от прочих живых особей, знает, что он — *Nomo mortalis*, и, как ни парадоксально, именно смерть, будучи пределом земным срокам, открывает перспективу оказаться «в преддверии вечности» (А. Н. Радищев).

Вот почему В. В. Розанов был убежден, что «настоящей серьезности человек достигает, когда умирает»¹. Вот почему в стихах А. Ахматовой есть прозорливая констатация: «Когда человек умирает, / Изменяются его портреты». Итожа представления о судьбе и личности, смерть их редуцирует, редактирует, обновляет, обогащает. В свете этого, по дерзостному определению О. Мандельштама, «высшего акта творчества» многое в земных днях творца, равно как и в его творениях, воспринимается не совсем так или совсем не так, как воспринималось при его жизни.

По сути, в самой судьбе художника можно видеть главное его творение, составляющими которого — не единственными, понятно, но одновременно исходными и определяющими — будут его соз-

дания. Не случайно же на переплете томов литературных классиков значатся лишь их имена и фамилии. И смерть, придавая жизни служителя муз биографическую завершенность, нередко итожит лишь физическое, телесное бытование, тогда как в его судьбе, его присутствии в культуре *post mortem* нередко происходят весьма радикальные метаморфозы. Не потому ли посмертная аттестация художника может предстать эксцентричной по отношению к его прижизненной репутации.

Впрочем, сформулируем: исчезновение большинства литературных тружеников из мира земного оборачивается бесповоротным вычеркиванием одного большинства из мира литературного. С другой стороны, очевидны примеры того, что последующая характеристика писателя в истории литературы следует представлениям о нем, доступным его современникам. У многих классиков отечественной словесности вполне законченные судьбы. Причем подобное восприятие не связано с продолжительностью их пребывания среди живущих. Это могут быть и относительные долгожители, такие как Л. Толстой, А. Фет, И. Бунин, А. Ахматова, Б. Пастернак, П. Бажов, а могут быть и авторы, чьи земные сроки, какие бы обстоятельства их ни оборвали, выглядят несправедливо краткими: А. Пушкин, А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Рыжий.

Каждый из только что упомянутых авторов (особенно из второй половины этой условно ограниченной дюжины) мог жить дольше и написать больше, но прослеживаемое в творчестве каждого органичного художника «чувство пути» во всех поименованных случаях обнаруживает в себе акцент завершенности этого творческого странствия. Здесь имеет место, хотя и возникает оно, само собой, задним числом, ощущение реализованности «поэтической личности» (термин Ю. В. Казарина), или, иначе говоря, осуществления художника как «метафизической константы» (определение Н. А. Бердяева).

Есть в отечественной словесности (речь идет только о ней) и истории того, как служитель муз «переживает» свое творческое «я». Показателен в этом плане случай Н. Тихонова (1896—1979). Автор «Орды» и «Браги», которому Б. Пастернак в 1924 г. не без воодушев-

ления писал: «Вы поэт моего мира и понимания»², — в последующие десятилетия по мере возрастания личного общественного статуса все более и более превращался в профессионального советского стихотворца, чья строчечная продукция оказывалась в разноречии с пассионарностью «Баллады о гвоздях» или «Перекопа». Примеры истощенности творческого потенциала при продолжении «типографического» участия в литературном процессе, к сожалению, явили такие ярко начинавшие авторы, как К. Федин (1892—1977), А. Фадеев (1901—1956), И. Сельвинский (1899—1968). Полвека назад трудно было представить, что в начале XXI в. явным литературным анахронизмом будут восприниматься текущие публикации А. Вознесенского и Е. Евтушенко.

Напротив, творческие судьбы таких поэтов, как С. Клычков (1899—1937), Б. Поплавский (1903—1935), П. Васильев (1910—1937), Б. Корнилов (1907—1938), М. Кульчицкий (1919—1943), побуждают вспомнить фразу В. Набокова о том, что «горечь прерванной жизни ничто перед горечью прерванной работы»³. За время своего недолгого участия в литературной практике они заявили о себе как самобытные и перспективные авторы, ввиду насильственной смерти не успевшие в полной мере оправдать связывавшиеся с их талантами надежды. Эти оборванные на полуслове творческие судьбы невозможно назвать завершенными.

Напомню сожалеющие слова Б. Пастернака, который, говоря в 1956 г. о П. Васильеве, что он «безмерно много обещал», констатировал: «У него было то яркое, стремительное и счастливое воображение, без которого не бывает большой поэзии и примеры которого в такой мере я уже больше не встречал ни у кого за все истекшие после его смерти годы»⁴.

Еще один вариант того, как творческая биография может не совпадать с биологической, связан с художниками, одержавшими решающие для их литературной судьбы победы уже посмертно, когда представления об этих прозаиках и поэтах абсолютного большинства их современников было несоизмеримо скромнее в сравнении с тем, как этих мастеров представляют ныне.

В день похорон М. Булгакова его пьесу «Дни Турбиных» играли на мхатовской сцене в 900-й раз. Однако вот позднее признание кинодраматурга Е. Габриловича, который в 1930-е гг. был его соседом в Нащокинском переулке: «...я жил с ним рядом, за стенкой, считал его неудачником, человеком неполучившимся... и даже внушал ему, как надо писать»⁵. А помните, как В. Маяковский в «сценах из будущего» пьесы «Клоп», где персонажи в 1977 г. листают «словарь давно забытых слов», итожит ряд лексем «бюрократизм, богоискательство, бублики, богема» фамилией Булгакова! Ныне она фигурирует на вершине наиболее демократичного, читательского по происхождению, рейтинга русских литературных классиков минувшего столетия. За эту позицию с ним, условно выражаясь, мог бы соперничать разве что другой литературный неудачник советской литературы — Андрей Платонов. Выходя за рамки своей жизни, автор произведений, обнародованных посмертно, воскресает, чтобы продолжить творческую судьбу, обретая тем самым недоступное его более знаменитым прежде коллегам по литературному цеху долгожитие.

Очевидно незавершенными при жизни самих пишущих выглядят ныне творческие биографии И. Анненского, М. Пришвина, В. Шаламова, В. Гроссмана. Явно выросли *post mortem* «литературные акции» таких авторов, как Д. Хармс, К. Вагинов, Л. Добычин, Д. Андреев, К. Некрасова, Ю. Домбровский, С. Довлатов, Б. Слуцкий. А о таких мастерах, как С. Кржижановский, Г. Оболдуев, С. Петров, их современник вообще не подозревал, поскольку они прижизненных публикаций, за единичными исключениями, и не имели.

Все эти недоказуемые выкладки исходят из тезиса, сформулированного П.-П. Пазолини в его «Еретическом эмпиризме»: «Пока я не умру, никто не может быть уверен в том, что он действительно меня знает, то есть, что он может придать смысл тому, что я делал»⁶. *Homo scribens* живет словом и в слове. Телесное существование позволяет словом — жить. Но гарантии на продолжение жизни и после завершения земных дней человеку пишущему способны дать только

строки его произведений. Так что прав Б. Слуцкий: «Неоконченные споры / не окончатся со мной».

¹ *Розанов В.* Уединенное. М., 1990. С. 142.

² *Пастернак Б.* Собрание сочинений : в 5 т. Т. 5. М., 1992. С. 141.

³ *Набоков В.* Второе добавление к «Дару» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sunhome.ru/books/b.vtoroe-dobavlenie-k-daru/9>.

⁴ Цит. по: Воспоминания о Павле Васильеве. Алма-Ата, 1989. С. 5.

⁵ *Габрилович Е.* Четыре четверти. М., 19. С. 113.

⁶ <http://www.oneframe.ru/Биографии/2010-12-15-12-09-37.html>

ПРИЛОЖЕНИЕ. РЕЦЕНЗИИ

В. С. Рабинович

НЕЗАВЕРШИМАЯ НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ*

Рец. на кн.: Феномен незавершенного / под общ. ред. [и вступ. ст.] Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2014. — 528 с.

В рецензии осуществлен аналитический обзор коллективной монографии «Феномен незавершенного», через призму ее разделов представлены различные аспекты незавершенности в литературе. Рассматриваются подразделы, посвященные проблеме дефиниции незавершенности: предисловие Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова, статья И. Е. Васильева; предисловие А. В. Перцева, посвященное философским аспектам незавершенности; послесловие Л. П. Быкова, в котором исследуется проблема незавершенности творческой биографии; «филологическое расследование» О. Н. Турышевой, в ходе которого одна «незавершенность» в творчестве Ф. Кафки объясняется с помощью другой «незавершенности»; статьи, в которых осуществляется поиск «незавершенного» в «завершенном», будь то архетипические сюжеты (статья Л. Н. Житковой и Н. В. Пращерук) или поэзия А. Т. Твардовского (статья Т. А. Снигиревой); статья О. Г. Сидоровой, рассматривающая феномен незавершенного в аспекте рецепции (в творчестве Дж.-Г. Фаррела); подразделы, посвященные проблеме «незавершенного» в поэтическом тексте (в частности, статья А. М. Меньшиковой об Анне Ахматовой); поэтике незавершенности (статьи М. Ю. Мухина, а также А. В. Кубасова и О. А. Михайловой о многоочии как «знаке незавершенности»).

К л ю ч е в ы е с л о в а: незавершенность; интерпретация; А. Т. Твардовский; семантика лексемы; текстовая аномалия; творческая биография; Ф. Кафка; архетипический сюжет; Дж.-Г. Фаррел; постколониальная литература; А. А. Ахматова; многоочие; статистический метод.

* Впервые опубликовано: Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2. Гуманитар. науки. 2015. № 2 (139). С. 263–270.

О чем этот масштабный исследовательский труд? Сам его предмет — неявен, эфемерен и по большому счету сам отличается понятийной «незавершенностью». Но он *есть*, его присутствие неоспоримо — просто здесь неизбежно приходится довольствоваться *приблизительными дефинициями*.

В монографии немало внимания уделено самой проблеме подбора подходящих дефиниций — как в предисловии «Энергия незавершенности» (Т. А. Снигирева и А. В. Подчиненов), так и в разделе 1.1. «О семантике лексем “незаконченный, незавершенный”» (О. А. Михайлова). Впрочем, если суммировать значения, в которых реально толковалось незавершенное в разных подразделах монографии, то более подходящей представляется максимально широкая дефиниция, предложенная Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненовым: незавершенное — это то, что относится к «поэтике “не”» [Феномен незавершенного, с. 3]¹. К пространству незавершенного относится любая незаконченность — самого произведения, фабулы, структуры, любая «недосказанность», позволяющая толковать сказанное по-разному, любое несовпадение между сказанными словами, подразумеваемым смыслом (или смыслами) и его (их) реальным или потенциальным толкованием. Добавим к этому возможную незавершенность творческой судьбы автора, а также незавершенность рецепции. Получается, что «завершенное» литературное произведение — это абсолютно законченный текст, в котором все высказано стопроцентно ясно, все связи — строго логические (никаких ассоциативных!), все смыслы — однозначны и исключают какие-либо альтернативные трактовки и рецепция которого никогда не менялась и не может измениться и всегда полностью адекватна его реальному содержанию. При этом биографическая судьба автора должна полностью совпадать с судьбой творческой. При подобных критериях «завершенность» применительно к художественному тексту — это своеобразный фантом, а незавершенность — изначальное, прирожденное свойство литературы, да и вообще искусства.

¹ Далее ссылки на этот источник даются в круглых скобках с указанием номера страницы.

Литература, таким образом, — бесконечная игра «неопределенностей», «неясностей», «незавершенностей». Игра весьма увлекательная, дающая эвристический посыл к объяснению неясного, определению неопределенного, завершению незавершенного. Без надежды *до конца* объяснить, определить, завершить... И все же... Важен и самоценен сам процесс, обогащающий культуру новыми смыслами. Монография «Феномен незавершенного» — это словно бы «отрезок» этого непрерывного процесса. Интересный, «смыслоемкий», дающий посыл для последующего поиска.

Немало внимания в монографии уделено «общетеоретическим» аспектам феномена незавершенного — как философским, так и филологическим. Философский базис под исследуемый феномен подведен практически в конце работы — в философском послесловии «Феномен незавершенности в искусстве и его философская подоплека» (А. В. Перцев). Здесь автор выходит за пределы собственно литературы — и выводит те или иные степени «незавершенности» в искусстве из мирообраза, характерного для той или иной эпохи.

Среди теоретических подразделов филологического характера, наряду с уже упомянутыми, можно выделить также подразделы 1.2. «Креативный потенциал текстовых аномалий» (И. Е. Васильев) и 1.3. «Идея линейного / циклического и неоконченного/открытого времени» (И. Догнал). Это фундаментальные теоретические исследования, подводящие своеобразный «фундамент» под последующие историко-литературные штудии. Представляется весьма интересным анализ феномена внетекстовых наращений в художественном произведении в подразделе «Креативный потенциал текстовых аномалий». В самом деле — «произведение включает в себя внетекстовые элементы, связи и отношения» (с. 16). Рассмотрев проблему сложных корреляций произведения в целом — и текста как его части, — И. Е. Васильев затем углубляется в проблему «незавершенности» самого текста как источника креативного потенциала — когда «исходные тексты, будучи незаконченными, тем не менее обладают мощным силовым полем, индуцирующим творческую энергию продолжателей» (с. 24) и соответственно «будят воображение чита-

телей, желание довершить начатое предшественником и восполнить отсутствующие в тексте художественные звенья» (Там же).

К числу теоретических разделов монографии можно причислить «филологическое» послесловие «Торжество постскриптума, или Метаморфозы литературной репутации *post mortem*» (Л. П. Быков). Здесь анализируются два таких вроде бы «внетекстовых» фактора, как *судьба* и *рецепция*. Оказывается, что и здесь содержится богатый интерпретационный потенциал. Л. П. Быков в своем послесловии подробно рассматривает всевозможные варианты соотнесенности судьбы биографической — и судьбы творческой: в одних случаях — примерное совпадение и, значит, «законченность судьбы» (А. С. Пушкин, Л. Толстой, И. Бунин, Б. Пастернак и др.); в других — «служитель муз переживает свое творческое “Я”» (с. 513–514), как Н. Тихонов, К. Федин, И. Сельвинский. Отдельное внимание Л. П. Быков уделит писателям «незавершенной судьбы» — как, например, совершенно разные по взглядам, но с одинаково рано оборвавшейся жизнью М. Кульчицкий и П. Васильев.

Основную часть коллективной монографии составляют историко-литературные штудии. И здесь открывается широкий простор для интерпретационной игры. Многие подразделы представляют собой своеобразные «филологические расследования». В качестве эвристического посыла берется та или иная «незавершенность» в избранном художественном тексте — и на ее основе выстраивается оригинальная интерпретация. Например, О. Н. Турышева в подразделе 1.4. «Незавершенное в роли интерпретанты (на материале двух текстов Ф. Кафки)» объясняет (и, следовательно, отчасти «завершает») одну «незавершенность» посредством другой «незавершенности». Принципиальная «незавершенность» классического «Превращения» Ф. Кафки, с точки зрения О. Н. Турышевой, заключается в «полном отсутствии предыстории, в опоре на которую возможно было бы хоть как-то объяснить причины метаморфозы героя» (с. 37). В принципе, общее содержание «Превращения», казалось бы, позволяет проигнорировать эту «неясность» как нечто в общем контексте несущественное. Ведь это в контексте «Превра-

щения» в целом — всего лишь аллегория одиночества, ничтожности и униженности человека, переданного, по выражению Макса Брода, «во власть неумолимых сил» (с. 37).

В ходе своего «расследования» О. Н. Турышева обращается к малоизвестному фрагменту незаконченного (т. е. «незавершенного») текста, изданному уже после смерти Ф. Кафки и условно названному Максом Бродом «Свадебные приготовления в деревне». Там тоже появляется мотив превращения в жука — но уже с объяснением и мотивацией: Эдуард Рабан, не желающий отправляться в мучительную для него поездку, мечтает «послать туда тело» (с. 38), а сам тем временем остаться в своей постели, под одеялом, в образе «какого-то большого жука, жука-оленья или майского жука» (с. 39). Получается, «желание превращения в этом фрагменте самым отчетливым образом мотивировано потребностью во сне, в отдыхе и защите» (с. 39). И, накладывая на «Превращение» текст «Свадебных приготовлений...», а также переписку Кафки с Фелицией Бауэр, которая велась как раз во время работы писателя над «Превращением», О. Н. Турышева приходит к выводу, что и в «Превращении» присутствует родственная «Свадебным приготовлениям» семантика: «“Превращение”, таким образом, является результатом активности бессознательного в попытках избавления от мучительных тягот обыденной жизни» (с. 42).

Получается, разгадка причины превращения Грегора Замзы в жука обнаружена? О. Н. Турышева убедительно обосновала наличие корреляции между превращением несчастного Грегора и мечтой о таком превращении героя «Свадебных приготовлений». И это отчасти исправляет логическую «незавершенность» «Превращения». Но только *отчасти*. Ибо мера и степень корреляции так и остаются загадкой. В какой мере Кафка, работая над «Превращением», имел в виду содержание своих же «Свадебных приготовлений...»? Ведь мотив «превращения в жука» мог возникать в сознании Кафки в самых разных и в том числе не связанных между собой контекстах. Налицо и очень существенная трансформация этого мотива в «Превращении» в сравнении со «Свадебными приготовления-

ми...»: Эдуард Рабан желает такого перевоплощения, а для Грегора Замзы — это обрушившееся на него извне несчастье; для Эдуарда Рабана жук отождествляется с душой, отделившейся на время от несчастного человеческого тела, а Грегор Замза превращается в жука именно телесно, в то время как его душа безуспешно пытается вырваться за пределы отвратительной «насекомой» телесной оболочки. Короче говоря, корреляция между «Превращением» и «Свадебными приготовлениями», безусловно, есть, и автор подраздела ее вполне убедительно аргументировала, но мера этой корреляции, очевидно, до конца невыяснима, и «незавершенность», таким образом, все равно остается.

Другой образец подхода к «незавершенности» в литературе, присутствующий в данной монографии, предполагает поиск «незавершенного» в «завершенном», точнее — в претендующем на «завершенность». Казалось бы, трудно представить себе нечто более «завершенное», нежели архетипический сюжет; от этой кажущейся неоспоримости отталкиваются авторы подраздела 3.3. «Незавершенность архетипических сюжетов» *Л. Н. Житкова* и *Н. В. Пращерук*. Но, оказывается, уже самим фактом своей открытости для разных прочтений самые, казалось бы, неоспоримые архетипические сюжеты демонстрируют собственную «незавершенность». Как об этом пишут авторы подраздела, «...продолжающаяся жизнь архетипов в культуре обеспечивается в том числе и их постоянной “готовностью” к обновлению, то есть онтологической характеристикой любого архетипического сюжета является принципиальная незавершенность» (с. 296). Сам подраздел, таким образом, уже начинается с вывода, обобщения — а дальше уже этот вывод убедительно аргументируется и иллюстрируется сопоставлением разных авторских интерпретаций, а значит — и разных авторских прочтений известного архетипического сюжета об Агасфере. В данном случае сопоставляются «три авторских прочтения... легенды: А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским и И. С. Тургеневым» (с. 298), и оказывается, что при наличии объединяющих эти три прочтения констант в каждом случае есть и свое, особое — «пушкинское»,

«жуковское», «тургеневское», и авторы подраздела подробно анализируют это особое для каждого отдельного прочтения. И это уже есть свидетельство «незавершенности» исходного сюжета. Этот подраздел наводит на мысль о причудливом сочетании в архетипических сюжетах «константности» — и открытости для ранее даже не предполагавшихся толкований.

Трудно представить себе поэта более «завершенного», чем А. Т. Твардовский. *Т. А. Снигирева* в своем литературном «расследовании» (раздел 3.8. «Три лишних строки (литературоведческий этюд)»), подкрепляя исходное стремление Твардовского к «завершенности», приводит его программные строки:

...За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу. И так, как я хочу.

(с. 378)

В этих строках — изначальное желание сделать «изреченное» правдой (в неявном споре с тючевским «Мысль изреченная есть ложь»). И, разумеется, — подобный посыл не может не предполагать цели быть адекватно понятым, т. е. однозначно, сообразно той правде, которую поэт знает и должен точно и правильно сказать. Но, однако, в финале его не менее программного стихотворения «Я знаю, никакой моей вины»... — «Речь не о том, но все же, все же, все же...» [Твардовский, с. 452]. Не говоря уже о подчеркнутой формальной «незавершенности», эти строки предполагают и «незавершенность» потенциальной рецепции. Своеобразным эвристическим посылом для «расследования» Т. А. Снигиревой стала некоторая чужеродность подобной «незавершенности» финала творческой манере Твардовского в целом. И ведь действительно — обнаружилось, что и сам Твардовский изначально планировал закончить стихотворение — в своем духе — четкой, афористичной формулой. И такой «итоговой» формулой первоначально стало:

...Только знаю, в дни войны
На жизнь и смерть у всех права одни.

(с. 382)

Четче сказать трудно. А вот по существу... Прочитированный Т. А. Снигиревой А. Кондратович назвал это «эрзац-ответом» (с. 383). И сам Твардовский понял, что в данном случае ближе всего к той правде, которую он хотел предельно ясно сказать, — будет именно та самая «незавершенность», то самое «но все же, все же, все же»...

В некоторых подразделах монографии феномен незавершенного рассматривается в аспекте рецепции. Это, прежде всего, подразделы 1.6. «Литературная критика как завершение незавершенного» (Ю. А. Говорухина) и 2.3. «Судьба и проза Джеймса Гордона Фаррела» (О. Г. Сидорова). В подразделе, посвященном прозе Фаррела, исходным посылом для автора стала бросающаяся в глаза «незавершенность» рецепции творчества английского писателя Фаррела (1935–1979), который не был оценен при жизни — и лишь тридцать лет спустя после трагической гибели был посмертно удостоен престижной Букеровской премии. С точки зрения О. Г. Сидоровой, подобный временной разрыв является свидетельством «незавершенности, открытости ряда вопросов, связанных с именем и творчеством Фаррела» (с. 136), отдельные из которых касаются изменения восприятия английского читателя в постколониальную эпоху. В самом деле, в годы, когда творил Фаррел (1960–1970-е гг.), сама тематика его произведений, относящаяся к истории Британской империи, не была активно востребована британским читателем в силу того, что тогда слишком свежа была память об «одном из самых травматических событий XX в.» (с. 149) — крушении Британской империи. Естественно и закономерно в такой ситуации нежелание вновь «по горячим следам» переживать травматическую ситуацию, лишний раз вспоминать о погибшей империи. Другое

дело — последующие десятилетия, «когда острота пережитых событий несколько сглаживается и отходит в область прошлого» (с. 149) — и, соответственно, историческая рефлексия перестает быть столь травмирующей и вновь становится интересной. Отсюда — и по-смертный Букер Джеймса Гордона Фаррела.

Интересно, впрочем, что О. Г. Сидорова, отталкиваясь от «незавершенной» рецепции фарреловского творчества, вышла и к фарреловским «незавершенностям» иных уровней — от его незавершенного романа «Станция на холме» и до неявных, подразумеваемых и потому допускающих различные толкования смыслов. Так, например, подробно анализируя исторический роман Фаррела «Осада Кришнапура», О. Г. Сидорова констатирует: «Хотя герои романа одерживают победу над мятежниками (строго следуя исторической правде!), читателю становятся очевидны причины позднейшего падения самой могущественной империи современного мира» (с. 144). В этом контексте О. Г. Сидорова акцентирует неслучайность присутствия в историческом романе «Осада Кришнапура» пассажа, в котором при обороне английской резиденции в индийском городе Лакхнау «гарнизону, у которого закончились боеприпасы, приходится палить из пушек по врагам бюстами классиков... Полет металлической головы поэта Китса сильно ограничен массой локонов, тогда как голова Шекспира наносит мятежникам ощутимые потери» (с. 143). Фаррел не рефлексировал по этому поводу — он лишь *описывает* — и О. Г. Сидорова убедительно показывает, как сквозь историческое описание просматривается неявная (т. е. незавершенная) историческая рефлексия Фаррела. Если культура становится оружием (головы Китса и Шекспира в качестве пушечных ядер!) — значит, сторона, вынужденная так защищаться, в этом противостоянии обречена — и ей лучше отступить.

«Незавершенное» в поэтическом тексте — заслуживающий особого внимания феномен. Среди поэтов наиболее пристального внимания в монографии удостоилась М. Цветаева: «незавершенному» в ее творчестве посвящены три подраздела (их

авторы — *А. А. Медведев, С. А. Фокина, Т. Е. Барышникова*). Среди других поэтов, рассматриваемых в монографии в контексте «незавершенности», — *А. С. Пушкин (Н. А. Рогачёва), А. Т. Твардовский (уже упомянутый раздел Т. А. Снигиревой) и А. Ахматова (А. М. Меньщикова)*. В последнем случае молодой исследователь *А. М. Меньщикова* скрупулезно анализирует десять редакций ахматовской «Поэмы без героя», среди которых нет ни одного канонического варианта, что уже автоматически предполагает «незавершенность» каждого из рассматриваемых вариантов. Раздел *А. М. Меньщикова* представляет собой образец дотошного поэтологического анализа, когда учитываются даже такие, на первый взгляд, незначительные различия между разными вариантами, как поставленное или непоставленное ударение, различия в знаках препинания и др. С точки зрения неискушенного человека, подобные различия могут быть и случайными. Но *А. М. Меньщикова* так не считает — и видит в этих вроде бы случайных и малозаметных различиях проявление сущностных свойств ахматовской «Поэмы». *А. М. Меньщикова* последовательно идет от сопоставления различных редакций «Поэмы без героя» в кажущихся «мелочах» к расшифровке «потайных» смыслов, когда чтение разных редакций порождает «наслоение аллюзий на уже имеющиеся связи» (с. 455).

Богатый историко-литературный материал, через призму которого в монографии исследуется феномен «незавершенности», включает в себя также творчество *И. С. Тургенева (О. В. Черкезова), В. Набокова (Н. И. Завгородняя), А. П. Чехова (К. Д. Гордович), В. Розанова (Н. М. Раковская), братьев Стругацких (А. В. Снигирев), М. Пришвина (Е. А. Худенко), отечественных драматургов братьев Пресняковых и И. Вырыпаева (Т. Н. Бреева), а из зарубежной литературы — творчество И. В. Гете (А. Н. Садриева)*. Среди историко-литературных подразделов, характеризующих более общие тенденции или направления, можно выделить подразделы *Ю. А. Говорухиной, Е. В. Пономаревой и Е. П. Исаковой, Т. Ф. Семьян*.

Часть подразделов книги посвящена поэтике незавершенности, в том числе — «знакам незавершенности». В частности, это подраздел, авторы которого — Т. А. Снигирева и А. В. Подчиненов — развернуто, с опорой на богатый литературный материал, в том числе, что важно, — самый современный, — исследуют феномен фрагментарности в литературе в широком спектре контекстов и смыслов.

Пожалуй, больше всего из «знаков незавершенности» повезло многоточию, которому посвящено целых два подраздела. В одном из них *А. В. Кубасов* и *О. А. Михайлова* детально прорабатывают историю многоточия — от XVIII в. до наших дней, с опорой на обширный теоретический (начиная от Н. М. Карамзина и далее) и литературный материал, с сопоставлением роли многоточия в произведениях разных авторов — от Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и И. Бунина до самых современных писателей. При этом для авторов подраздела остается действительным исходный постулат: «Многоточие означает недоговоренность — либо семантическую... либо формальную» (с. 258), т. е. многоточие — безусловно, знак незавершенности.

Несколько «карнавальную» струю вносит в монографию подраздел *М. Ю. Мухина*. Фундаментальный тезис о том, что многоточие — знак незавершенности, здесь внешне никак не дезавуируется. Разумеется, «наиболее формальным и самым очевидным, пунктуационным символом незавершенности является многоточие» (с. 285). Это аксиома, это не оспаривается, а только констатируется, — и далее М. Ю. Мухин применяет к многоточию свой статистический метод анализа. Исследователь накладывает трафарет статистического метода на творчество разных писателей: 22,67 миллиона слов. 239 194 многоточия... 67 авторов — от Пушкина и Гоголя до Татьяны Толстой, Дины Рубиной, Акунина и Пелевина. И венцом торжествующей алгебры, которой, наконец, окончательно поверена гармония прозы и поэзии, становятся грандиозные сводные таблицы «Количество многоточий на тысячу слов в прозе и поэзии (сортировка по году рождения авторов)»

(с. 292) и «Количество многоточий на тысячу слов в тексте (сортировка по убыванию)» (с. 294–295). И вот здесь-то и обнаруживается незаметная «бомба», способная «взорвать» и статистический метод (точнее, его претензию на «завершенность»), и аксиому о том, что многоточие — непременно знак «незавершенности». Ведь, наряду с немногочисленными случаями, подтверждающими эту аксиому, гораздо больше примеров, подтверждающих обратное. Больше всего многоточий среди поэтов у вполне «завершенного» Роберта Рождественского; очень «многоточивы» весьма «завершенные» Шукшин, Горький, Мамин-Сибиряк, Некрасов; зато очень мало многоточий у гораздо менее «завершенных» Тынянова, Пастернака, Л. Андреева, Бродского, Фета. Значит, либо статистический метод «хромает», либо многоточие вовсе не обязательно есть знак «незавершенности». И заканчивает М. Ю. Мухин свой раздел вполне «карнавально». Оказывается, что многоточие есть всего лишь «достаточно частный признак стиля» (с. 295), своего рода «незавершенный» знак «незавершенности», а применительно к статистическому методу — фиксируется «феномен незавершенности статистических данных» (с. 295). Да и можно ли, исследуя «незавершенность», претендовать на «завершенность» собственного подхода? Это было бы непростительным диссонансом.

Твардовский А. Т. Избр. произведения : в 3 т. Т. 1. М., 1990. [Tvardovskij A. T. Izbr. proizvedenija : v 3 t. T. 1. M., 1990.]

Феномен незавершенного / под общ. ред. [и вступ. ст.] Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург, 2014. [Fenomen nezavershennogo / pod obshh. red. [i vstup. st.] T. A. Snigirevoj i A. V. Podchinenova. Ekaterinburg, 2014.]

*С. Ю. Воробьева***«И НЕ КОНЧАЕТСЯ СТРОКА...»***

(Рец. на кн.: Феномен незавершенного [Текст] : коллектив. моногр. / под общ. ред. [и вступ. ст.] Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 528 с.)

Монография «Феномен незавершенного» – яркое событие современной отечественной филологии. Созданный усилиями коллектива талантливых ученых, большинство из которых являются представителями одной из самых авторитетных литературоведческих школ современной России – школы Уральского университета, этот труд, несомненно, знак серьезных изменений, происшедших в отечественной науке за последнее десятилетие и ставших результатом нового, основанного на передовых исследовательских технологиях, подхода к аналитике художественного текста. Эти технологии представлены в монографии как гармоничный синтез зарубежных и отечественных теоретических традиций, что демонстрирует наличие у современной российской науки мощного потенциала, позволяющего не только гордиться ее прошлыми достижениями, но и активно включаться в общенаучный диалог, без которого сегодня немыслим процесс познания.

Монография «Феномен незавершенного» еще и знак, как хочется надеяться, окончательного поворота отечественной филологии от интерпретационного, беллетризованного и неизбежно идеологизированного литературоведения к науке подлинной, к приемам и методам, развивающим магистральное направление, возникшее еще в недрах формальной школы, к науке, которая, будучи отгороженной от мирового контекста «железным занавесом» и развиваясь в целом герметично, все же дала мировому научному сообществу и феноменологию Бахтина, и структурно-семиотический метод Лотмана, и

* Впервые опубликовано: Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2. Языкознан. 2015. № 4 (28). С. 168–175.

культурологию Лихачева. Эти плоды и сегодня вполне гармонично соотносятся с философией и филологией Новейшего времени. Их черты определяет интерес к таким ключевым темам, как соотношение текста и произведения, реализма и модернизма, языка и сознания, факта и вымысла; не случайно, все они в той или иной мере получили свою интерпретацию на страницах монографии. Представленные системно, взаимосвязанно, они открывают новые научные перспективы, задают новый «тон» в методологии анализа художественного текста.

Эта новизна обусловлена прежде всего перенаправленностью вектора исследовательского внимания с того, что в тексте формально дано, на то, чего в нем формально нет, – на смысловой потенциал текста. Отсутствующее *нечто* репрезентировано в монографии разнообразно и многопланово, но всегда как некий источник возможных смысловых построений, обусловленных самой спецификой художественного дискурса.

Авторы и составители монографии блестяще показали, что оформить отсутствующее *нечто* возможно по-разному, уделив внимание либо самому источнику (тексту) и его контексту, либо собственным субъективным ассоциациям. В любом случае это будет процесс, имеющий когнитивный вектор, отражающий специфику постигающего текст сознания. Именно такую смену вектора в исследовании художественного дискурса можно соотнести с переходом от изучения поэтики, задающей вопросы ЧТО? И КАК? – к методам когнитивистики и коммуникативистики, позволяющими отвечать на вопрос ПОЧЕМУ? Это вполне современно уже потому, что «похоронив автора» и сделав структуру «отсутствующей», филологическая мысль направила сегодня свою энергию на феномен понимания, на текст-процесс, который по природе своей гораздо более, нежели какой-либо иной, адекватен реальности, также находящейся в вечном и бесконечном изменении и становлении.

Еще раз подчеркнем: именно в этой точке происходит гносеологически актуальное схождение методов лингвистики и литературоведения, способных органично дополнить, «достроить» общую картину функционирования текста. Прекрасным доказательством

такой перспективы становится, на наш взгляд, один из разделов первой главы монографии (1.2), автор которого – доктор филологических наук, известный специалист в области поэтического авангарда И.Е. Васильев. Исследуя «креативный потенциал текстовых аномалий», ученый обращается к понятиям, на первый взгляд, сугубо лингвистическим: «текстуальность», «механизм означивания», «смысловая импликация», «эллипсис», «тавтология» и ряд других. Однако это вполне оправдано поставленной задачей: перейти традиционную для лингвистов и литературоведов демаркационную линию, разделяющую «сферы влияния» таких ключевых понятий, как «текст» и «произведение», чтобы максимально углубиться в те уровни структуры, которые связаны с процессом означивания и которые традиционно были «отданы на откуп» языковедам. Автор исследования, развивая бахтинские представления об эстетической функции художественного текста, обращаясь к трудам структуралистов и постструктуралистов, показывает, что процессы, характеризующие речевой поток в его лексико-семантическом и синтаксическом воплощении, вполне подобны процессам смыслопорождения и на более обобщенных – образно-символическом и сюжетно-композиционном – уровнях, когда ризоматические знаковые образования порождают свое «укрупненное» подобие – полиморфный текст типа «Улисса» Дж. Джойса, «Хазарского словаря» М. Павича, «Игры в классики» Х. Кортасара, «Бледного пламени» В. Набокова (с. 19). Действительно, текст, который структурирован так, чтобы максимально легко «ускользнуть» от процесса однозначного истолкования, текст, по-своему «бунтующий» против любого из известных способов завершения, требует иных стратегий и для научной рефлексии. Ее адекватность рассматриваемому предмету должна быть гарантирована не только особым типом исследовательского мышления, которое «отличается спутанностью и переплетенностью мыслеформ, мозаичностью и разнонаправленностью потока сознания» (с. 20) (что в большей степени отвечает читательской задаче), но и способностью концептуализировать подобный процесс. Итогом такого типа завершения станет уже не локальный и ограниченный

смысл отдельного текста, а перспектива новой художественности («новый тип дискурса» у Фуко), способной по-новому мобилизовать креативный ресурс текста. Постичь такой дискурсивный ресурс невозможно без взаимной «проекции» методологических практик лингвистики и литературоведения.

Выбранная автором подраздела исследовательская тактика вполне соответствует целевой установке монографии. Сформулированная во вступительной статье Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненовым, она обеспечивает консолидацию различных подходов к изучению художественного текста: от лингвостилистических и собственно дискурсивных, обращенных к микроуровням структуры художественного текста (разделы 1.5, 2.5, 3.1, 3.2), до обобщений значительных и масштабных, раскрывающих особенности литературного процесса современности (разделы 1.6, 2.6, 3.6, 4.1). Феномен незавершенного предстает в итоге тем предметом, на который направлена энергия ученых практически всех областей современной филологии. Объединяющим моментом здесь становится поиск ответов на вопросы о природе художественного текста в его смыслопорождающей функции, о его коммуникативном потенциале и о его главной феноменальной способности креативно моделировать сознание читателя, вступающего в диалог с автором и неизбежно занимающего вопрошающую по отношению к миру позицию.

Отдельного комментария требует структура монографии. Подчиненная поставленной цели, которая видится авторам как в систематизации уже сделанного в области изучения коммуникативных и когнитивных свойств художественного текста, так и в постановке новых исследовательских задач, в открытии новых научных перспектив, она тоже по-своему «разомкнута» на читателя, поскольку говорить о феномене незавершенного можно только в процессе диалога: его «длящаяся», перформативная природа, пожалуй, единственное, что способно соответствовать данному предмету. Именно в такой (диалогической) интонации и позволим себе продолжить начатую рецензию.

Несомненной удачей, своего рода концептуально целостным фрагментом является раздел 1.6, посвященный специфическим

функциям современной литературной критики. Споры о легитимности ее существования в обществе, освободившемся от идеологических «шор», в мире литературы, избавившейся от тенденциозности и партийности, нередки. Действительно, разговор об «идейном содержании» и «идейной направленности» произведения представляется сегодня анахронизмом: современная критика в большей степени либо возвращается к своей первичной задаче и создает «обзоры» и «взгляды», либо все плотнее приближается к философской рефлексии, профессиональной оценке эстетической составляющей произведения, то есть все теснее смыкается с литературоведческой наукой, участвуя в процессе валоризации литературного продукта [1]. Тем актуальнее видится позиция Ю.А. Говорухиной представившей новый взгляд на функции критики, как реализации разнообразных способов «завершения незавершенного»: интерпретации (1.6.1), включения в контекст (1.6.2), номинации (1.6.3), внушения (1.6.4), дорисовки портрета писателя (1.6.5), реконструкции текстопорождающих установок (1.6.6), самопонимания (1.6.7), – все они убедительно описаны как составные части единого процесса общественной коммуникации, репрезентирующие различные варианты «присвоения» социумом актуальной информации, заключенной (закодированной) в художественном тексте. Такой подход к феномену критики дает возможность создать ее дискурсивную модель, аутентичную ее природе и позволяющую увидеть и понять общность разнообразных по интенции критических текстов. Это дает основания для их типологизации и, что важно, открывает практическую перспективу: при таком восприятии их суггестивность всегда будет иметь некоторую «поправку» за счет четко атрибутированной «интенции присвоения» критика. При таком подходе изучение субъективности критика получает теоретико-методологическую базу, учитывающую специфику его профессиональной деятельности, то есть его идентичности как аналитика или художника, но всегда как участника общественной коммуникации.

К сожалению, очень мало сказано автором подраздела о возможностях и перспективах гендерно ориентированной критики, хотя приве-

денная цитата классика феминистской мысли Люси Иригарей наглядно показывает, сколь перспективными могут быть попытки «завершить» женские тексты соответствующим способом. Этот аспект, как следует из контекста, только предстоит освоить и описать, но само включение в перечень теоретико-методологических перспектив дискурсивного подхода к литературно-критической практике видится чрезвычайно важным и обнадеживающим свидетельством того, что женская (феминная) субъектность и ее представленность как в поле литературы, так и в поле критики нуждаются в дальнейшем серьезном исследовании.

В свете сказанного особенно показателен тот факт, что, рассматривая критику, которая в классическом определении – часть литературоведения, Ю.А. Говорухина активно обращается к терминологическому аппарату лингвистики: «номинация», «смыслополагание», «текст», «пресуппозиция», «вербализация» и др. Все эти термины употребляются наравне с комплексом литературоведческих, философских, общегуманитарных терминов. Этот факт, характерный и для других частей монографии, также свидетельствует о том, что постичь и описать адекватным образом процессы современной коммуникации, куда, вне всякого сомнения, входит и художественная литература, и литературная критика, невозможно без методологии, предполагающей конвергенцию исследовательских приемов лингвистики и литературоведения.

Помимо того, что каждая из глав монографии обладает собственной научной ценностью, их удивительно легко и интересно читать хотя бы потому, что в них содержится ценнейший для современного филолога материал. Собранный из «глубин» диссертаций и специальных исследований, скрепленный волей тех, кто увидел за ними новый «сюжет» феноменологии незавершенного, этот материал освещает новой интенцией порой очень отдаленные друг от друга литературные факты и явления, помещает их в единое культурное поле.

Четыре главы монографии отражают логику целостной концепции в подаче сложного, ускользающего предмета, логика, которая прочитывается и постигается параллельно с усвоением интересного в своей разнородности и разноплановости материала и которая являет яркий пример гипертекстового мышления создателей и редакторов этого труда.

Первая глава «Феномена незавершенного» выполняет функцию методологического «ключа», демонстрируя возможности и перспективы исследования под означенным углом зрения: неслучайно она открывается глубоким анализом стержневых для монографии понятий «незавершенный – незаконченный» (1.1, автор О. А. Михайлова), устраняющим любые возможные до сих пор неточности или разночтения. Значимыми представляются наблюдения, сделанные в последующих разделах главы: о сменяющих друг друга в эпоху модерна двух моделях времени (циклическом и линейном), требующих от реципиента (читателя и зрителя) различных по своей направленности «завершающих» усилий; о наблюдениях за незавершенным фрагментом «Превращения» Кафки, способным не только сыграть роль интерпретанты для целого, но и «прояснить свое смысловое содержание и стать полноправным элементом в системе творчества» (с. 53).

Во второй главе монографии исследуется феномен незавершенности в статусе литературного факта: в ней анализу подвергнуты неопубликованный роман М. Пришвина «Осударева дорога» (2.1, автор Е. А. Худенко), трактуемый как реплика незавершенного диалога «художника со временем и самим собой», завершить который однозначно в эпоху торжества тоталитаризма не представлялось возможным (с. 105); незаконченные романские тексты В. Набокова (2.2, автор Н.И. Завгородняя), в которых «образ незавершенности» создается дискурсивно, посредством концептов Смерть, Боль, Память (с. 123); романное творчество Дж.Г. Фарелла (2.3), постижение которого, по мнению автора раздела О.Г. Сидоровой, далеко от завершения, как и оценка его творчества в целом. В этой же главе предпринимается интереснейшая попытка разгадать тайну незавершенности «Годов учения Вильгельма Мейстера» (2.4): автор раздела (А. Н. Садриева) связывает ее со сменой дискурсивной стратегии Гете, совершающего переход от просвещенческой модели мира и человека к романтической. Яркая попытка продемонстрировать «метафизику фрагмента» реализована в разделе 2.5 (автор А. А. Медведев), посвященном максимально легитимному и тонкому воссозданию замысла «Поэмы о Царской Семье», представленной в наследии

М. Цветаевой лишь фрагментарно. Скрупулезный и уникальный в своей сложности интертекстуальный анализ позволяет достичь практически невозможного: недовоплощенный, незавершенный текст поэмы постепенно начинает производить в контексте сделанных комментариев целостное, эстетическое впечатление.

Кульминационной является третья глава монографии – «Поэтика незавершенного», в которой рассматриваются уже не фрагменты или незаконченные по тем или иным причинам произведения, а вполне завершенные, но эстетически, семантически или структурно оформленные авторами как *незавершенные*. В этой части монографии происходит углубление взгляда, усложнение исследовательского инструментария, благодаря чему изучаемый феномен предстает как некая авторская стратегия, отражающая через прием, языковые средства, поэтику сущностные основы художественного мировоззрения. Здесь мы вновь наблюдаем отмеченный выше процесс конвергенции методологий: предметом анализа в первых двух разделах становится многоточие и его «семанτικο-символический потенциал» (3.1, автор О. А. Михайлова; 3.2, автор М. Ю. Мухин). Безусловный интерес представляют наблюдения, сделанные М. Ю. Мухиным: диаграмма, выстроенная на основе статистических данных, полученных при подсчете случаев употребления многоточия, наглядно иллюстрирует высказанное и следователем предположение: «чем “ровнее” и “спокойнее” стиль автора, тем реже он использует многоточия» (с. 230). Ценность проделанной работы, скрупулезной и масштабной одновременно, заключается не только в соотнесении полученной статистики со сформулированными четырьмя гипотезами (хронологической, родовой, гендерной, индивидуально-стилевой), что само по себе, безусловно, ценно, так как каждая из них вполне репрезентативна, но и в смелой попытке ученого найти убедительные научные основания для включения в единое исследовательское поле текстов различной родовой и стилевой природы, представляющих различные художественные традиции. Этот поиск тем актуальнее, чем дальше по времени отодвигается от нас эпоха русской классики, что делает насущной необходимость концептуальных обобщений, способных

дать практике преподавания словесности максимально верифицированную картину движения художественной мысли, свободной от чуждых процессу творчества, процессу текстопорождения методик.

Стремление М. Ю. Мухина обратить внимание на гендерный аспект частоты употребления многоточия: незавершенность, структурно-семиотическая открытость дискурса, которое репрезентирует многоточие, вполне вписывается в теоретические разработки и классиков феминистской критики [2; 4; 6], и постструктуралистов [3; 5], дает почву для серьезных размышлений на эту тему.

Теоретически значимым, «ключевым» для этой части монографии, несомненно, является раздел 3.6. «Поэтика фрагментарности: возможности и ограничения», авторы которой – Т. А. Снигирева и А. В. Подчиненов. Размышляя о становящемся все более массовом явлении «скриптизации бытия» (с. 323), они обращаются к эго-текстам, принадлежащим перу самых разных авторов (А. Твардовского, Вен. Ерофеева, С. Довлатова, Ю. Казарина, А. Ахматовой) и обладающим столь же разнообразной жанровой природой (черновики, записные книжки, дневники и письма). Видя заложенную в способе их создания и присущую им всем, вне зависимости от рецепции, фрагментарность, ученые утверждают, что фрагмент как самостоятельная форма современной литературы приобретает особую коннотацию, а именно – коннотацию движения прочь от повествовательной стратегии в сторону коллажа, пастиша, эстетическая составляющая которых учитывает новый способ подачи материала и провоцирует читателя-реципиента видеть целостность иной, отличной от традиционной, природы: не линейной (поток жизни), а многомерной (ризома?). За этой тенденцией авторы раздела видят «победу документального свидетельства над художественным миромоделированием» (с. 330), в связи с чем неизбежно возникает важный и непростой вопрос: коль скоро незавершенность обретает эстетический характер при факте публикации (с. 350), то кто эстетизирует, завершает опубликованные «фрагменты»? Редактор? Несомненно! Он наталкивает читателя на путь целостной рецепции, и читатель включается в активный поиск «скреп» и «перекличек», восполняет очевидные лакуны собственным

«ментальным багажом», воссоздавая текст, который, как это и бывает при восприятии художественного произведения, не совсем совпадает с исходным авторским. Безусловным достоинством представленных размышлений и наблюдений в этой части монографии является и тот факт, что их авторы четко обозначили грань между целостностью художественного текста, требующей активного сотворчества, но содержащей в закодированном целом текстового пространства уже завершенное автором-творцом «вещество жизни», и «целостностью», возникающей формально в случае публикации заведомо фрагментарного материала. В последнем случае такая эстетизация-завершение возможна лишь как вариант, она не задана авторским текстом, поэтому восстановление ее – это не процесс декодирования, а процесс соучастия, то есть в большей степени процесс вольный, творческий.

Грань между тем, что выглядит фрагментом, но задано как закодированная целостность нового порядка, и тем, что тоже выглядит фрагментом, но никогда и не было задумано как целостность, определяет и различия в методологии исследования подобных текстов, в основе которой – выбор: быть читателем-сотворцом (осмелиться выступить «дуэтом» с автором фрагмента) или описать представленный текст именно как фрагмент, как осколок несостоявшейся целостности? Творческая или научная интенция должна победить при интерпретации фрагмента? И не здесь ли пролегает водораздел между научным и критическим дискурсами? Проблема заключается не в допустимости подобного сотворчества (оно вполне легитимно), а в степени его научности. В первом случае ученый готов описать новую сущность, получить своего рода откровение, заглянуть в будущее. Пример такого подхода Т.А. Снигирева и А.В. Подчиненов неслучайно видят в философии и эстетике постмодерна, которые подняли научное мышление на новый уровень, описав приемы деконструкции, двойного кодирования т. п. Если в этих случаях предметом интерпретации становятся форма, дискурсивные стратегии и тактики во всем объеме этих сложных понятий, то во втором случае предметом рефлексии станет содержание, которое интересно филологу как читателю, проявляющему субъективную волю своего интерпретирующего текст сознания.

Тезис именно об этой «демаркационной линии» становится исходным в первом разделе заключительной четвертой главы монографии «Незавершенное как свойство художественного мышления», вполне логично обобщая все наблюдения, представленные в предыдущих главах: «В истории литературы феномен незавершенности явлен в двух принципиально разных аспектах: 1) как недописанное в силу различных обстоятельств и 2) как креативная авторская стратегия, строящаяся на идеях формальности и нелинейности текста» (с. 385). Автор раздела Т.Ф. Семьян интерпретирует тенденцию к незавершенности как всеобщую для двадцатого столетия, не зависимую ни от географии, ни от вида художественной практики, и проводит линию преемственности от экспериментов модернистов начала столетия к экспериментальной «самиздатской» прозе Павла Улитина, видя в ней не только отголосок эстетических и философских идей В. Розанова, но и «некий новый тип коммуникации, возможно, более адекватный фрагментарному, клиповому, лаконичному и визуальному сознанию нашего времени» (с. 400).

Эти идеи развиваются и в последующих разделах главы, где анализируются произведения авторов, чья интенция подчеркнута настроена на «открытость» структуры, на диалог и сотворчество с читателем и миром: В. Розанов (4.2, Н.М. Раковская), М. Цветаева (4.3, Т.Е. Барышникова), А. Ахматова (4.4, А.М. Меньщикова), О. Мандельштам и В. Кальпиди (4.5, А.В. Миронов), братья Стругацкие (4.6, А.В. Снигирев), братья Пресняковы и И. Вырыпаев (4.7, Т.Н. Бреева). Несмотря на разные исследовательские тактики и приемы, ученые едины в главном: они анализируют текст в его непосредственной данности — языковой, коммуникативной, структурной, эстетической, стремясь увидеть за его организацией некие онтологически значимые смыслы, самый важный из которых, пожалуй, воплощен в тезисе о тотальном стремлении искусства XX и начавшегося XXI веков к незавершенности как формальной, так и содержательной, что свидетельствует о меняющейся функции искусства в целом, а вместе с ним и его языка, который перестает репрезентировать завершенность и конечность мысли, а все больше ориентируется на формат реплики

в бесконечном полилоге и на маску в бесконечно длящейся игровой ситуации. Хорошо это или плохо? Однозначным ответ быть не может: хорошо, потому что мы простились с эпохой агрессивного монолога и открыли свое сознание полифонии и полиструктурности, многозначности и диалогу. Но как быть с эстетической функцией искусства, призванной все же завершать вещество жизни, придавая ему этим завершением искомый смысл? Как не утратить представления об истинно прекрасном, которое и так давно уже мыслится как категория относительная? Как быть с тем, что размытость формы ведет порой к бессмысленности и бессодержательности?

Вспоминается в связи с этим известный и много раз описанный и отрефлексированный эпизод с дадаистами: разрежьте газетную статью на слова, перемешайте их и наклейте на лист в произвольном порядке – у вас получится текст! Но получается не текст, а произведение, созданное нашим напряженным рецептивным сознанием из хаоса слов путем восполнения всех возможных и невозможных пропастей и лакун, потому что наше сознание устроено именно таким образом: искать целостность, системность, взаимосвязь всего со всем, потому что это единственный путь прочь от полюса, где царит Хаос и броуновское движение – к полюсу пульсирующей и самоорганизующейся жизни, к поиску системы, все возможные интерпретации которой суть проявления еще и субъективной свободы интерпретирующего сознания. Сознания, которое обрело эту способность в процессе восприятия всетаки целостного и завершенного...

Современная филология немыслима сегодня без принятия принципиального и неизбежного неравенства авторской интенции и читательской интерпретации, абсолютной легитимности сотворческой функции читателя и критика. Находясь, вне всякого сомнения, именно в этом научно-методологическом поле, авторы «Феномена незавершенного» последовательно утверждают свой ценностный вектор, который направлен на недопустимость агрессивно «спрямленных» однозначных трактовок литературного произведения. Ими утверждается приоритет формы (механизма означивания) над содержанием («прямым» авторским словом, детерминированным историческим, личностным или иным контекстом), и поэтому именно ответ на вопрос «как сделано?»

видится им дорогой к пониманию художественного текста, его «непрямого говорения» (Бахтин), а интерпретация способов организации этого феномена представляется коллективу авторов-единомышленников объективным способом «прочтения» не только привычного идейно-тематического комплекса произведения, но и тактикой «считывания» той онтологически значимой информации, которую являет нам Текст, релевантный в своей нескончаемой и бескрайней заданности Миру.

Бондаренко, М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения (Статья первая) // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 49–55.

Горошко, Е. Гендерная проблематика в языкознании. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: <http://www.owl.ru/win/books/articles/goroshko.htm>. – 10.01.2012. – Загл. с экрана.

Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше / Жак Деррида // Философские науки. – 1991. – № 2. – С. 118–129.

Сиксу, Э. Хохот Медузы / Э. Сиксу // Введение в гендерные исследования. В 2 ч. Часть II, Санкт-Петербург : Алетей, 2001. – С. 799–821.

Фуко, М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко / Пер. с фр. С. Табачниковой / под ред. А. Пузырея. – М. : Магистериум–Касталь, 1996. – 448 с.

Brennan, T. The Interpretation of the Flesh: Freud and Femininity / T. Brennan. – London ; New York : Routledge, 1992. – 266 p.

Д. Давыдов

ПОЭТИКА НЕЗАКОНЧЕННОСТИ*

Рец. на кн.: Феномен незавершенного / Под общ. ред. Т. А. Смигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 528 с. 300 экз. (о) ISBN 978-5-7996-1134-7*

Новый труд, созданный усилиями уральских ученых, посвящен феномену незавершенного в художественной словесности. Сама по себе проблема незавершенности литературного текста представляет

* Впервые опубликовано: Книжное обозрение. 2015. № 16–17. С. 13.

ся филологически актуальной: можно вспомнить известную статью П. А. Гринцера на эту тему, книгу Елены Абрамовских о незаконченных произведениях Пушкина. Однако коллективная монография под редакцией Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова предлагает множество сюжетов и вариаций на данную тему: от сочинений Франца Кафки до писательских стратегий братьев Стругацких, от ветвящейся поэтики ахматовской «Поэмы без героя» до изобретений современной «новой драмы». Незавершенность понимается в работе как текстологически, так и структурно, что расширяет диапазон восприятия данного феномена. Среди авторов труда такие яркие филологи, как Леонид Быков, Татьяна Семьян, Елена Пономарева.

*Elena Proskurina
Igor Silantyev*

“I STUDIED CRISIS...”: THE PHENOMENON OF THE UNFINISHED AS A LITERARY TRILOGY*¹

Rev. of: Феномен творческой неудачи / под общ. ред. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 423 с. ; Феномен незавершенного / под общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 528 с. ; Феномен творческого кризиса / под общ. ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. – 400 с. (Podchinenov, A. V., Snigireva, T. A. (Eds.) (2011). *Fenomen tvorcheskoy neudachi*. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. – 423 p. [The Phenomenon of Creative Failure. Yekaterinburg, Ural Federal Univ. 423 p.] ; Podchinenov, A. V., Snigireva, T. A. (Eds.) (2014). *Fenomen nezavershennogo* [The Phenomenon of the Unfinished]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. – 528 p. ; Podchinenov, A. V., Snigireva, T. A. (Eds.) (2017). *Fenomen tvorcheskogo krizisa* [The Phenomenon of Creative Crisis]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. – 400 p.)

The subject of the review is a cycle of collective monographs written by Ural philologists where facets of creative peripetosis are described in detail: *The Phe-*

* Впервые опубликовано: Quaestio Rossica. Т. 6. 2018. № 3. С. 891–903. DOI 10.1.15826/qr.2018.3.334.

nomenon of Creative Failure (Yekaterinburg, 2011), *The Phenomenon of the Unfinished* (Yekaterinburg, 2014) and *The Phenomenon of Creative Crisis* (Yekaterinburg, 2017). All three volumes were published under the general editorship of T. A. Snigireva and A. V. Podchinenov. Throughout the series, a productive attempt was made to identify the causes of complex creative circumstances and to discuss some of the potential resolutions of these situations. By interposing a complex of problems in literary criticism, the authors remain within the boundaries of academic research. The coherence of analytical approaches, the selection of literary texts representing the work of recognised writers and continuity in the choice of literary material create a unity of reflection from volume to volume which allows one to read the monographs as a literary trilogy. When analysing creative failure, the non-completion of creative work and creative crisis, the research team addresses various aspects of these phenomena, interpreting them from the points of view of the author, the reader and the critic in both synchronic and diachronic terms. Considered from many angles, the same work can be simultaneously regarded as a creative miscalculation and a text containing elements of innovation. As can be seen from the materials presented in the trilogy, the entirety of the twentieth century was marked by signs of crisis: it is to these crises and its literary personalities that the three monographs are devoted.

Keywords: literature; poetics; creative crisis; creative failure; unfinished work.

Предметом рецензии выступает цикл коллективных монографий уральских филологов, в которых всесторонне описаны грани творческого перипетозиса. Все три книги вышли под общей редакцией Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова. В книгах сделана продуктивная попытка выявить причины и показать основные направления выхода из сложных творческих обстоятельств. Вторгаясь комплексом заявленных проблем в сферу литературной критики, авторы монографий остаются в границах академического исследования. Согласованность аналитических подходов, отбор литературных текстов, репрезентирующих творчество признанных писателей, преемственность в выборе литературного материала, создающая единство длящейся от книги к книге научной рефлексии, позволяют прочесть монографии как своего рода литературоведческую трилогию. При анализе творческой неудачи, творческой незавершенности произведения, творческого кризиса коллектив исследователей обращается к разным сторонам этих явлений, осмысляя их с позиций автора, читателя и критика в синхроническом и диахроническом аспектах. Рассмотренное во многих ракурсах, одно и то же произведение может

быть расценено одновременно как творческий просчет и как текст, содержащий элементы новаторства. Как явствует из представленных в трилогии материалов, знаком кризисности отмечен весь недавно завершившийся XX в.: именно ему, его литературным персоналиям посвящена большая часть объема трех монографий.

Ключевые слова: литература; поэтика; творческий кризис; творческая неудача; незавершенное произведение.

The intention of Ural researchers to describe the boundaries of creative peripetosis has been embodied in the three collective monographs under review: *The Phenomenon of Creative Failure* (hereafter referred to as PCF), *The Phenomenon of the Unfinished* (PU) and *The Phenomenon of Creative Crisis* (PCC). All three books were published under the general editorship of T. A. Snigireva and A. V. Podchinenov. The stated problem is connected not only with specific literary circumstances: it also has, but additionally has a deeper, philosophical aspect. As noted in PCC, the appearance of a turning point in a writer's creative life can be influenced by diverse factors: biographical (hard a bad childhood, unhappy love, the care of close people, friends and family, illness, poverty), ideological (disappointment in certain ideals, a farewell to illusions, a loss of meaning in life fullness), spiritual (loss of faith, doubts about the existence of "truth-goodness-beauty", the perceived impossibility of realising an ideal, existential angst), as well as "socio-political" (abrupt or senseless reorganisation of reality, wars, ecological disasters) (PCC, p. 3).² Ultimately, these factors may consist of actual creative reasons: "dissatisfaction with what has been done, a suddenly overwhelming feeling of being untalented or incapable of producing a new work of quality" (Ibid., p. 3). The authors of the above-mentioned works have made a productive attempt to identify the causes of complex creative circumstances and to discuss, as well as discussing some of the potential resolutions of these situations.

The undeniable merit of the discussed books is that, when interposing a complex of problems in literary criticism, they (with rare excep-

² Hereafter, references to peer-reviewed publications are given in parentheses indicating the page numbers.

tions) remain within the boundaries of academic research. The coherence of analytical approaches, the selection of literary texts representing “the work of writers who have repeatedly proved their artistic worth” (PCF, p. 5) and continuity in the choice of literary material create a unity of reflection that persists from volume to volume, which make it possible to read the monographs as a literary trilogy.

The success of the project is underlined by the re-issue of PCC, which was first published in 2015. Indeed, it is difficult to overestimate the relevance and timeliness of the analysed works: the second decade of the new century is a period marked by an acute sense of a crisis “engulfing all aspects of everyday life and being of modern man, including the crisis of logocentrism” (PCC, p. 7). As can be seen from the presented materials, all of the twentieth century was marked by signs of crisis: it is to these crises and their associated literary personages that the majority of the three monographs are devoted. Under the purview of the authors’ attention are the works of Andrei Bely, Vasily Rozanov, Marina Tsvetaeva, Anna Akhmatova, Vladimir Narbut, Yury Olesha, Daniil Kharms, Vladimir Nabokov, Gaito Gazdanov, Mikhail Bulgakov, Mikhail Prishvin, Sigizmund Krzhizhanovsky, Aleksandr Tvardovsky, Aleksandr Solzhenitsyn, Chinghiz Aitmatov, the Strugatsky brothers, Vasily Aksyonov, Viktor Astafyev, Andrei Bitov and others. From the authors of the classical period, attention is also paid, among others, to Gavrila Derzhavin, Mikhail Lermontov, Ivan Turgenev, Anton Chekhov and Alexey Suvorin. The emphasis placed on Russian literature is reflective of Russia’s undeniable position as a global epicentre of the socio-historical and spiritual crisis of mankind, which has become aggravated in the new era. This thought is additionally illuminated by selective appeal to the international literary context, with references being made to Giovanni Boccaccio, Franz Kafka, James Farrell, Aldous Huxley and Lars von Trier. It is as if our new century has taken the baton from the twentieth century: “The word *crisis* penetrates into all spheres of society: today they write about the crisis of banking, the environment, investment and food, about the crisis of the family, middle age, adolescents, etc.” (PCC, p. 13. Authors’ emphasis). Among

contemporary Russian authors, attention repeatedly is paid to the creative work of Lyudmila Petrushevskaya, wherein the crises of the present are accumulated; this is reflected in the writer's interrogations of genre (*True Tales*), even though they are not always successful (i. e. the novel *The Number One, or In the Gardens of Other Possibilities*).

When analysing creative failure and creative crisis, the research team addresses various aspects of these phenomena, interpreting them from the points of view of the author, reader and/or critic in synchronic or diachronic terms. Considered from many perspectives, the same work can be simultaneously regarded as a creative miscalculation and as a text containing elements of innovation. For example, in her analysis of Bely's novel *Moscow*, N. V. Barkovskaya shows the complexity of a text marked by the redundancy of poetic tropes as a factor of creative failure. However, at the same time she adduces a number of arguments showing the undoubted influence of the poetics of *Moscow* on the "non-classical poetics of the catastrophic twentieth century" (PCF, p. 21). It should be noted that, in most of the materials presented, creative failure essentially turns out to be a relative category; this is especially indicative in the diachronic approach to this phenomenon. One of the most striking examples of such a proposition can be seen in the history of perceptions of Chekhov's *Seagull*. The relativity of the concept of *creative failure* is, in this particular case, contingent upon the selection of the material itself, which is oriented towards creatively prolific authors. This attitude contributes to an increase in research intrigue, which might not be the case if works of second- and third-tier literature stood at the centre of the reflection.

For the given group of writers, the concepts of creative failure and literary crisis are not so much isolated phenomena as essential to the creative processes. Among truly classic writers, it is hard to find an author who would not have survived a state of crisis or the feeling of an unsuccessfully implemented plot. For representatives of mass culture, this feeling, if not entirely absent, is noticeably muted, since it is commercial success, based not so much on an artfully woven plot as on the sharpness of anecdotal intrigue, that is of primary importance to them.

Here, the task of poetics is either altogether absent or occupies a more peripheral position. Rather, it is the organisation of a continuous stream of texts demanded by the general reader that takes pole position. As expressed by Darya Dontsova in an interview, at one point she felt as if she were connected to an electrical power outlet. From this we can conclude that for this circle of authors creative failure or non-completion of an intended creative effort has a direct link with the “disconnection” of literary thought, which is “external” in nature. To understand how such processes are brought to realisation is a problem not so much of philology as of psychology.

Thus, the concentration of the contributors on creatively fecund writers is fully justified. In the first monograph, an attempt is made to distinguish between artistic and creative failure, as can be seen from the section titles: *Artistic Failure: Causes and Consequences*; *Creative Failure: Receptive and Communicative Aspects*; *Literary Reflection on Creative Failure*; and *The Creative Potential of ‘Unsuccessful’ Texts*. In our view, this problem has not been addressed consistently. While artistic failure is a narrower concept related to aesthetics, creative failure is a multilevel category, as is pointed out by the authors in the preface to their work. If Bely’s *Moscow*, Aitmatov’s *Plakh*, Astafyev’s *Sad Detective*, Aksenov’s *Voltairean Men and Women* and V. Makanin’s *Funk*, considered in the first section, can really be attributed to *artistic* failure – and here it is a question of the failure of a work within the framework of these writers’ general success – it is more logical to attribute the failures of Narbut the poet and Narbut the editor to *creative* problems than to the poet’s work in general, including receptive and communicative aspects related to his editorial activity and the perception of his contemporaries, and only then from official Soviet criticism and the party nomenklatura.

In the context of creative failure, the question of “gerontological writing” is also touched upon. This definition of late-career writers does not seem correct to us, since this period very often does not coincide with the time of senescence. Many authors did not live long enough to achieve this, especially in the first half of the twentieth century. At the

same time, features of late-period creativity are, in our view, a significant but scarcely-touched-upon topic in literary criticism, the materials of which could provide material for more than one academic work. Here, one finds an entire body of literature, ranging from Gogol's *Correspondence with Friends* to the late creations of Dostoyevsky and Tolstoy, from Olesha, Platonov, Astafev, Rasputin and others to those works specifically mentioned by the researchers, Solzhenitsyn's *The Red Wheel* and Leonov's *The Pyramid*. Some provisions on this topic can be found in the diaries of Prot. A. Schmemmann in the context of his reflections on the works of Solzhenitsyn, the pathos of which, over time, increasingly shifted to journalism and preaching. Here are just a few entries: "The *soteriological complex* of Russian literature – Gogol writes moral guidelines for 'the Tambov governor's wife', Tolstoy founds a religion. And even Dostoevsky's authentic 'prophecy' begins to be confused with preaching and sermonising (not forgetting the Pushkin [anniversary] speech, also thoroughly imbued with prophetic rhetoric).³ Now, apparently, Solzhenitsyn has also joined this path" [Шмеман, с. 488–489] (Italics here and below are the author's); "The temptation of teaching, not just prophecy, which is so strong because it is not 'didactic'? A meteor, cooling and petrified at *descent* into the atmosphere, to the 'lowlands'? I do not know, but there's a gnawing at my heart, and fear of this undeniable, amazing *gift*..." [Там же, с. 125]. The metaphor of Fr. Alexander's "descent to the lowlands" is described by the authors of the monograph's first section, who are enthusiastic about the journalistic pathos of Solzhenitsyn and Astafyev or the "everyday and criminal black humour" and "leaden abominations" of Petrushevskaya's description of modern life.

The sections of the monograph analysing the receptive and communicative aspects of literary reflection on creative failure leads to the position formulated in its concluding part: the creative potential of this phenomenon. Strictly speaking, it is in this way that the research

³ Mikhail Bakhtin expressed a similar position in *The Aesthetics of Verbal Creativity*: "Entering the field of Dostoevsky's journalism, we observe a sharp narrowing of the horizon, the universality of his novels disappears" [Бахтин, с. 377].

strategy of the labour as a whole develops, which is carried out both at the level of poetics and in terms of linguistic organisation. The appeal to linguistic analysis supplements the conclusions reached by literary scholars. In this respect, the inference of A. V. Snigirev, author of the section 'The Phenomenon of the Defective Text', is largely conceptual: "The correspondence to the text norm of the work is not related to its artistic value; on the contrary, many works, although defective from the point of view of the text structure, are nevertheless exemplary from the aesthetic point of view" (PCF, p. 212). The greatest applicability of this statement has to do with the literature of modernity, which lies beyond the scope of classical artistry. In its theoretical and literary aspects, this complex of problems is developed by V. Yu. Novikov in the section entitled 'Linguistic Absurdity: Communicative Failure or an Infinite Set of Meanings?' Perhaps the most striking proof of the infinitude of meaningfulness is the mature work of Andrei Platonov, which is apogean in terms of combining a high frequency of linguistic anomalies with consummate poetic skill.

* * *

Since creative failure and creative crisis are two closely related phenomena, it is logical to continue our reflections by referring to the last of the three works in terms of publication: PCC. In fact, we have already mentioned this problem more than once in the context of the reception of creative failure.

The first section of the monograph is devoted to identifying the causes and variants of creative crises. In the global context, E. K. Sozina, the author of this section, considers this problem in connection with the literary situation in Russia in the 1880s, E. K. Sozina, the author of this section, a period identified as a turning point with several distinct dimensions. The first of these was connected with the fact that the classical system was losing its leading position, giving way to nonclassical artistic forms. The second consists in the crisis of "the primary classical literature genre of the nineteenth

century”, i. e. the novel (PCC, p. 19). The third aspect of the creative crisis of the 1880s affected “traditional ideology and the dominant type of consciousness” (Ibid., p. 20), to which Sozina refers as “Hegelian consciousness” oriented towards “the primacy of reason”. The fourth aspect refers to the “generational crisis, specifically *the eighties generation*, consisting of people who came to literature during the second half of the 1870s and 1880s expecting to come into full bloom, but who instead fell into a state of creative dissatisfaction exacerbated by disapproving critical reviews” (Ibid., p. 21. italics of the author – E. P. I. S.). In constructing a rationale for this position, the researcher makes passing mention of Mamin-Sibiryak, but her principal analytical focus is the work of Anton Chekhov, seen as the “primary literary personage at the end of the classical nineteenth century” (Ibid., p. 29).

An especially acute creative crisis was experienced by representatives of the first wave of Russian emigration. Thus, the purview of A. G. Maslova includes critical, artistic and philosophical essays by Vladislav Khodasevich, Georgy Ivanov, Vladimir Veydle and Gaito Gazdanov from the 1920s and 30s, a time when the tragedy of exile and the uncertain fate of its associated literature was reflected in the work of young émigré writers. However, in our opinion, a slip into a journalistic mode of discourse undermines the scholarly integrity of this study. For clarity, we provide an example: “And the question remains: does the contemporary writer think about what he carries to his reader? Does he give himself unstintingly to his creation, does he have some inner moral knowledge (even if it is doubt, confusion or despair), or is he only interested in playing with stylistic devices, external effects and thus satisfying the reader’s aesthetic, rational or sensual preoccupations? And can the contemporary verbal form of ‘word art’ be categorised as the same art form thought by Veydle to be dying, or can we rather say after Gazdanov that there is no literature in the sense of the ‘word art’ asserted at the beginning of the twentieth century? In our view, these questions must confront every writer who feels a deep inner spiritual connection with the Russian literary tradition” (Ibid., p. 42–43). We

find that this type of argument is more suitable for a journalistic article than for a scholarly monograph.

An appeal to contemporaneity is made in the study of the genre of new fairy tales by E. V. Ponomareva, although not so much in the modality of crisis as in terms of updating the genre. Also tracing developments in the contemporary period, A. Snigireva and A. V. Podchinenov examine the fate of the journal *Literary Georgia*. This study can serve as a clear indication of how the history of one journal reflects the current crisis of the “thick journal” as a special type of publication.

The second section of the monograph, entitled ‘Crisis as a Socio-cultural Fact’, opens with O. N. Turyшева’s study of the crisis of “literary existence”. The inauthenticity of the “paper life” is traced through the example of W. Golding’s novel *Paper People* and H. Hesse’s novel *The Book Man*. The reverse situation – the non-authenticity of the protest against the “paper life” – is also shown through Jean-Philippe Arrou-Vignod’s novel *Lesson in Disobedience* and K. M. Dominguez’s *The Paper House*. From the point of view of the researcher, none of the presented plot situations offer a convincing solution to the crisis of “literary existence”. From the plots of Russian literature, the story of Bartholomew Smith in the *Battle of the Alphabet* by Bitov, in which the hero tries to escape from the problems of real life by diving into an ephemeral “bookish” existence, could assist in reaching an understanding of this problem. The crisis strategy of the plot is not weakened by the Christmas genre: the hero does not undergo a miraculous transformation through a return to reality in Bitov’s work. From a somewhat different angle, the problem of “literary existence” is considered by T. N. Breeva through the antinomies of “creativity – life” and “creativity – game” in Dina Rubina’s story *On the Upper Maslovka*.

In the context of creative crisis, N. A. Kupina constructs a “replication of speech stereotypes” by representatives of mass culture (A. Marinina, T. Ustinova, E. Vilmont, et al.). However, the point of view expressed by the researcher, which conflicts with the thesis put forward in the title of this section, seems more to the point: “Typical for popular prose, the repeatability of speech structures of the same type

testifies to the poverty of speech as a consequence of the insufficiently deep creative and psychological potential of the prose writer” (Ibid., p. 130). This “insufficiently deep” creative potential is also a generic property of mass literature, especially its modern variant, that has nothing to do with the problem of creative crisis. This has already been mentioned above in more detail

With respect to “healing pragmatics and ethical-aesthetic loss”, E. V. Ponomareva considers the new phenomenon of modern literature referred to as “psychotherapeutic tales”. Through its orientation towards a utilitarian outcome, this “medico-literary” version of the fairy tale extinguishes the aesthetic merits of the genre. At the same time, advancing in the first place the problems of salvation from difficult life situations turns the fairy tale into a parable, an instructive history, and so on. It is symptomatic that the readers of such fairy tales are referred to by the “fairy tale therapists” as their “clients”. The question remains as to whether this generic modification can be attributed to artistic creativity, even if it contains aesthetic elements and traces of the original genre (e. g. Andrei Gnezdilov’s fairy tales), since none of them are strictly artistic, but are instead narrowly pragmatic. The use of the same elements of the traditional fairy tale acquires a speculative focus.

The third section of the monograph, entitled ‘Crisis as a Fact of Literary Biography’, is opened by T. M. Abolina’s study of Lermontov’s literary output during the mid-1830s. Based on a large number of papers, the author of this section discusses the period of Lermontov’s work marked by relatively low output and centred around the naturalistic image of Junker life in which “the main place is occupied by humorous verses and pornographic poems (*The Hospital, Holiday in Peterhof, Ulansha*)” (Ibid., p. 187). The author considers this in terms of a crisis period, a time when the great writer had exhausted the romantic type of writing and was engaged in a painful search for new creative possibilities.

Similar tendencies in the painful “transition from romantic subjectivism to a new ‘objective’ style of writing” (Ibid., p. 213) are remarked on by O. V. Cherkezova in his discussion of Turgenev’s work at the turn of the 1840s and 50s, which is based on his “routine correspondence”. S.

V. Savinkov apprehends the loss of “living truth” in the authorial word of Gogol in *Selected Passages from Correspondence with Friends* by comparing the “transpersonal” printed word of the “correspondence” with the sincere wording of Gogol’s letters. In the process of analysing the late period of Sigizmund Krzhizhanovsky by referring to the stories *The Paper Loses Patience* and *In the Queue* and comparing them with his early works, T. A. Gridina and A. V. Kubasov remark on the creative crisis of the writer in terms of a loss of the sharpness in style, automation, the secondary nature of the artistic method, the self-evident presence of a language game, a loss of depth in the implicit meanings, a simplification of the compositional structure and the banalisation of conclusions and syntheses. According to the biographical plan, the crisis situation was recognised by Krzhizhanovsky himself at the end of his life: “I am rejected by myself” (Ibid., p. 262). As if taking the baton from P. V. Markina, who also analysed the work of this author in the context of failure, A. N. Ushakova turns to Yury Olesha’s creative crisis. The study is successful in providing a critical complement to the provisions of the previous article, which was based on interviews with readers, polemics and explanations. The complex position of the writer crystallises in, on the one hand, not wanting to distort himself, and, on the other, in striving to be both “widely read and highly esteemed”. A. V. Snigirev, drawing from the letters and diaries of the Strugatsky brothers, comes to the conclusion that there were several crisis points in their creative biography. Their work advanced through co-authorship, but this was complicated by life in different cities and the unwieldiness of maintaining creative contacts through mailing written parts. While such inconveniences in the collaborative creative process do not in themselves amount to crisis, a loss of the pursued goal and lack of interest in the stories being thought up, which is often experienced by co-authors, really do constitute crisis phenomena. In concluding his study, Snigirev observes that “each time, the authors will go up to the next level, surprising their readers and themselves” (Ibid., p. 291).

The last section of the monograph, entitled ‘Ways out of a Crisis Condition’, opens with L. A. Nazarova’s study of the creative work of the four-

teenth-century writer Giovanni Boccaccio. This excursion to Renaissance Italy expands the chronological and geographical scope of the topic. On the one hand, the reason for the first creative crisis of the author of the *Decameron* is connected to the biographical circumstance of a betrayal on the part of a beloved; on the other, Boccaccio was dissatisfied with the reference in his early creative period to the literary models already formed in the poetry of Petrarch and Dante. The author's way out of this crisis lay in his creation of the novel *The Elegy of Lady Fiammetta*, a work in which the author freed himself from his habit of literary borrowing to create an original work – the first psychological novel in the history of European literature to have a heroine at the centre of the plot. The second creative crisis was also connected with an unrequited love, to which the writer responded with the caustic satirical work *Corbaccio (The Labyrinth of Love)*. However, unlike *Fiammetta*, this turned out to be one of Boccaccio's weakest creations. Analysing the reasons for this creative failure, which did not lead to a way out of the crisis, L. A. Nazarova proposes spiritual dissatisfaction, the rationality and schematism of the plot of *Corbaccio* and the age-related factor: "His status as a humanist scientist... who won the right to consider himself the successor of his great Florentine predecessors, does not give him the opportunity, as in his youth, to experiment, to eliminate tradition, the embodiment of which he has already become" (Ibid., p. 304).

The next four subsections are addressed to the literature of the twentieth century in the works of Aldous Huxley, Vladimir Narbut, Daniil Kharms and Aleksandr Tvardovsky. To a determining degree, the crisis situations in the creativity of these authors are related to the complexities of the era in which they happened to live. As V. S. Rabinovich shows, for Huxley this was the period of silence of 1932–1936, when he reinterpreted his early philosophical position concerning the right to doubt. From the crisis, he went through the creation of a "positive programme" of individual self-improvement and the clarification of his moral position, which he followed to the end of his life. A. V. Mironov's study bears witness to Narbut's painful attempts to escape from periods of creative crisis, when the poet perceived his service to the new government as a betrayal of himself and of poetry. His tragic biogra-

phy illustrates a rare event in the fate of Soviet poets when a “lyrical upsurge” experienced during the brief Gulag period becomes a creative breakthrough: it was during this short time, which was cut short by his execution, that Narbut’s “colossal emotional experiences” opened up the opportunity to plunge into the real world of nature and return to the pure poetic word. I. E. Vasiliev, on the basis of a comprehensive analysis of various works by Daniil Kharms, his creative biography, specialist research and the available evidence from his contemporaries, presents the attempts of the writer to gain stability during often unbearable yet vital creative cataclysms. One of the approaches taken by Kharms during the difficult period of creative decline in the mid-1930s was addressed to his diary with the aim of giving himself a lesson in remorse as a means of self-education and self-organisation.

The discussion about freedom of creativity in unfree circumstances is continued by T. A. Snigireva in reference to Andrei Tvardovsky, who repeatedly experienced creative crises. Analysing the life and creative path of the poet on the basis of his verses, poems, letters and diaries, the researcher shows how “dissatisfaction with himself, the growing crisis and the indispensable but very painful overcoming of it appeared at different stages of Tvardovsky’s creative path, representing a kind of signal of the poet’s relentless movement towards inner freedom” (Ibid., p. 360).

Taken as a whole, the researchers’ treatment of this last section is a testament to how much suffering was involved not only in the crisis periods themselves, but also in their attempts to exit from this state. The Soviet era did not allow respite; thus, creative inspiration could only be obtained by overcoming the internal decline from within itself.

The two sections of the Afterword, ‘About This, or Essays on the Crisis’ (A. P. Bykov) and ‘The Creative Crisis from a Phenomenological Point of View’ (A. V. Pertsev), are not so much a conclusion as an invitation to further reflection on an inexhaustible, essentially philological problem.

We will now turn our attention to the third book of the cycle – the monograph entitled *The Phenomenon of the Unfinished*. In the European tradition of literary poetics, an author is expected to create a finished text that satisfies certain semantic criteria; moreover, this text should, from an aesthetic point of view, be presented in the form of a completed work. In accordance with this comprehensive poetic norm, the author of a literary work – whether a play, a sonnet, a novel or something else – brings his or her work into a particular final and conclusive form.

This principle is especially clear in the literature of the epic genre: the narrative plot must be wrapped up and the hero of the action brought to his or her final value and semantic status. Here the lines of development of the plot and the hero should converge in a unified finale. Thus, the system of authorial practice and reader expectations in modern verbal culture includes the mandatory setting for the creation and perception of the whole text and entire work.

At the same time, in the converse literary phenomenon of the incompleteness of a text, the unfinished state of a work has a systematic character and is manifested regardless of the specifics of literary time, poetic direction and aesthetic preferences. Therefore, it is also natural that the very problem of incompleteness/the unfinished becomes the subject of engaged literary attention. In the third volume of the reviewed trilogy, an attempt is made to theoretically apprehend this phenomenon, as well as to analyse the polyvalence of the unfinished in literary processes and the creative biographies of writers. The monograph also reveals the linguistic and philosophical aspects of the phenomenon of the unfinished. The general formulation of the problem is comprehensively defined by T. F. Semyan as follows: “In the history of literature, the phenomenon of the unfinished is manifested in two fundamentally different aspects: 1) as unfinished due to various circumstances; and 2) as a creative authorial strategy, on the basis of ideas of fragmentariness and textual nonlinearity” (PU, p. 385).

The first section of the monograph is devoted to theoretical reflections on the phenomenon of the unfinished in fiction. Based on the works of Mikhail Bakhtin, Yuri Tynyanov, Yuri Lotman, Naum Leiderman,

Yuri Chumakov, Roman Ingarden, Jacques Derrida, Ezhi Farino and other important theorists, the provisional hypothesis of the contributors is that the unfinished in literature can be a sign of creative individuality, a manifestation of a special type of artistic thinking and a marker of a certain literary trend (modernism and especially postmodernism, actively working with the poetics of the fragment). As the researchers justly point out, incompleteness creates a communicative link between author and reader, resulting in a field of semantic tension and a particular ideational energy. The authors also address the question of why a literary work naturally acquires the status of unfinished: from the point of view of artistic pragmatics, this status translates into a reciprocal “realisation of delayed completion”, primarily in terms of its semantic interpretation (Ibid., p. 6). In the literature of modern times, which is in its very existence interconnected with new technologies of textuality (i. e. via the interface of Internet, hypertext, interactivity), the poetics of the unfinished text receive new developmental impulses.

At the same time, for the authors of the monograph it is obvious that the systematic and meaningful functionality of the phenomenon of the unfinished in European literature – including Russian – originates in the era of modernism. It is not by chance that Kafka enters into the limelight. In the section written by O. N. Turysheva, the early unfinished fragment is considered as a prototext of the key work of the writer of *Metamorphosis*, expanding the space of his interpretations. In the context of artistic questing into literary modernism, key concepts of Vladimir Nabokov’s creative work, such as “death”, “pain” and “memory”, are also apperceived. N. I. Zavgorodnyaya, the author of the following section, considers the unfinished works *Solus Rex* and *The Original of Laura: Dying is Fun* as the most representative texts of the writer. According to the researcher, the interaction of these concepts creates in the works of Nabokov “the effect of aesthetic completeness – with a formally incomplete composition of texts” (Ibid., p. 123–124). In developing his research on the poetics of incompleteness in Marina Tsvetaeva’s *Poems on the Tsar’s Family*, A. L. Medvedev shows that the unfinished character of the work “in the context of the romantic aes-

thetic of the fragment and the literature of the twentieth century with its setting of overcoming artistic genres” is perceived as a poetic utterance with the artistic intention of lyrical confession. “Intertextual analysis of the poems reveals a semantic multilayeredness that is inherent to the poetics of modernism, including annalistic, mythological, archetypal, biblical, documentary, autobiographical and poetic layers” (Ibid., p. 213).

From the literature of modernism, the authors of the monograph pass to postmodernism: of great interest in terms of the problem of literary incompleteness is the section written by E. V. Ponomareva and E. P. Isakova. The study is devoted to deliberate poetic strategies of non-completion in the most recent literature that posit creativity in the interaction between the author and the reader. The reader becomes a co-author of the work via branching storylines and a multiplicity of possible denouements; here, the text of the creative work overcomes its linear character and becomes a hypertext in its virtual existence on the Internet.

The third and fourth sections of the monograph reveal certain aspects of the poetics of the unfinished, including the artistic potential of ellipsis in a literary text (A. V. Kubasov, O. A. Mikhailova, M. Yu. Mukhin), the function of an unfinished plot in artistic prose (K. D. Gordovich), the variability of the lyrical plot as a factor in the aesthetics of incompleteness (S. A. Fokin) and the problem of the reverse artistic strategy from integrity to incompleteness (N. A. Rogachev). Of particular interest here is the section entitled ‘The Poetics of Fragmentation’ by A. V. Podchinenov and T. A. Snigireva, consisting of a holistic study of the poetics of a fragmentary text on the basis of the genres of diaries, notebooks and other so-called “ego texts”, which occupy an intermediate position between documentary and artistic prose. The authors draw attention to the fact that the artistic potential of the incompleteness of the “ego text”, which transforms it into a complete work, is often already disclosed in the text’s reception. According to the authors of the monograph, the unfinished can become a key element of the writer’s artistic thinking and era due to the possibility it presents for studying subjectivity. From this point of view, we glimpse the artistic worlds of Vasily Rozanov (N. M. Rakovskaya), Marina Tsvetaeva (T.

Ye. Baryshnikova), Anna Akhmatova (L. M. Menshikov), the Strugatsky brothers (A. V. Snigirev), and Vitaly Kalpidi (A. V. Mironov).

In general, the study of incompleteness in literature would itself be incomplete without critical literary discourse, which here is adequately fulfilled by Yu. A. Govorukhin. While this text is located at the beginning of the book, it could easily form the real conclusion of the monograph on the unfinished: “an unread work does not exist; the text generates a multiplicity of readings; the activity of interpretation is not so much exegetic as hermeneutic; interpretation is the answer to a question, including the question of the epoch; interpretation is determined by epistemological and communicative attitudes, specific for each historical and cultural period; literary and critical activity is pragmatically oriented” (Ibid., p. 70). Thus, “any text is fundamentally incomplete, since it includes significative potentialities” (Ibid., p. 71) and the authentic conclusion of a literary text is achieved in the semantic continuum of its subsequent reception.

Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo. 1986. 445 p.

Shmeman A., Archiprb. Dnevnik [Diaries]. Moscow, Russkiy Put'. 2005. 718 p.

ОБ АВТОРАХ

Абрамовских Елена Валерьевна. Выпускница Челябинского государственного университета. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы СГСПУ Сфера научных интересов: теория литературы, рецептивная эстетика, нарратология, проблемы изучения текста «нонфинито», незавершенность/незаконченность как эстетические категории; структура кинотекста; художественная проза А. С. Пушкина, русская литература XIX века. Email: ariadna2@list.ru

Барышникова Татьяна Евгеньевна. Выпускница Латвийского университета (Латвия, Рига). Доктор филологии (Dr. philol.), доцент отделения русистики и славистики факультета гуманитарных наук Латвийского университета. Сфера научных интересов — русская литература конца XIX—начала XX в., творчество Марины Цветаевой, рецепция русской культуры в Латвии. Email: malova_71@mail.ru.

Бреева Татьяна Николаевна. Выпускница Казанского государственного педагогического университета. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета. Сфера научных интересов — национальный миф в литературе, русская литература рубежа XX—XXI вв. Email: tbreeva@mail.ru.

Быков Леонид Петрович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ. Сфера научных интересов — русская поэзия и критика. Email: ruslitxx@yandex.ru.

Васильев Игорь Евгеньевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ. Сфера научных интересов — авангард, русская поэзия XX в. Email: bazilio@k66.ru.

Говорухина Юлия Анатольевна. Выпускница государственного педагогического университета (КомсомольскнаАмуре). Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Сибирского федерального университета. Сфера научных интересов — литературная критика XX в.: формы бытования, генезис и эволюция интерпретационных установок, коммуникативные стратегии. Email: yuliya_govoruhina@list.ru.

Гордович Кира Дмитриевна. Выпускница Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Доктор филологических наук, профессор СевероЗападного института печати. Сфера научных интересов — русская литература конца XIX — начала XX в., проблемы поэтики. Email: grdkda@mail.ru.

Догнал Йосеф (Dohnal Josef). Выпускник Университета им. Я. Э. Пуркине (г. Брно). Кандидат филологических наук, доктор философии, доцент Института славистика философского факультета Университета им. Масарика (г. Брно, Чешская Республика). Сфера научных интересов — русская литература XIX в., литература и философия, литература и социология, литература и аксиология. Email: josefdohnal@volny.cz.

Житкова Людмила Николаевна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ. Сфера научных интересов — религиозно философская проблематика русской классической литературы и русской критики.

Завгородняя Наталья Ивановна. Выпускница Барнаульского государственного педагогического университета. Доцент кафедры литературы Алтайской педагогической академии. Сфера научных интересов — поэтика литературы русской эмиграции, история русской литературы XX в. Email: svoboda_8@mail.ru.

Исакова Екатерина Павловна. Выпускница Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов — сетевая литература. Email: lekaterina.isakova@gmail.com.

Колесникова Елена Ивановна. Выпускница филологического факультета Калмыцкого государственного университета. Ведущий научный сотрудник отдела новейшей литературы ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Сфера научных интересов: текстология, история литературы XX в., творчество А. Блока, А. Платонова, М. Зощенко, медиафилософия и медиатекст. Email: ekolesn@mail.ru

Кубасов Александр Васильевич. Выпускник Свердловского педагогического института. Доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов — поэтика рассказа. Email: kudas2002@mail.ru.

Медведев Александр Александрович. Выпускник Тюменского государственного университета. Доцент кафедры русской литературы Тюменского государственного университета. Сфера научных интересов — русская литература XIX—XX вв. в контексте христианской традиции. Email: amedv1@yandex.ru.

Меньшикова Анна Манасовна. Выпускница Уральского федерального университета. Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы. Сфера научных интересов: творчество Анны Ахматовой, феномен записных книжек, поэтика незавершенного, русская поэзия XX века. Email: anna.menschikova@urfu.ru.

Миронов Алексей Владимирович. Выпускник Нижнетагильского государственного педагогического института. Кандидат филологических наук, доцент, декан факультета сценических искусств Нижнетагильской государственной социальнопедагогической академии. Сфера научных интересов — поэтика Владимира Нарбута, русская поэзия XX в., детская литература. Email: aleksej.mironov@pochta.ru.

Михайлова Ольга Алексеевна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, общего языкознания и речевой коммуникации УрФУ. Сфера научных интересов — семантика, лингвокультурология. Email: oamih@yandex.ru.

Мухин Михаил Юрьевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики и текстоведения УрФУ. Сфера научных интересов — лингвистика текста, прикладная лингвистика, лексикография, корпусная лингвистика. Email: mfly@sky.ru.

Перцев Александр Владимирович. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор философских наук, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры УрФУ. Сфера научных интересов — история философии, история мировой культуры. Email: apertzev@mail.ru.

Подчиненов Алексей Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доцент кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ, директор Издательства Уральского университета. Сфера научных интересов — поэтика и метафизика русской литературы XIX в. Email: a.v.podchinenov@urfu.ru.

Пономарева Елена Владимировна. Выпускница Челябинского государственного педагогического института. Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов — жанровые стратегии в литературе XX — XXI вв., проблемы художественного синтеза. Email: pomomareva_elen@mail.ru.

Пращерук Наталья Викторовна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ. Сфера научных интересов — творчество Бунина, классический текст в современной культуре, религиознофилософская проблематика литературы. Email: Pnv1108@gmail.com.

Раковская Нина Михайловна. Выпускница Одесского государственного университета им. И. И. Мечникова. Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой мировой литературы Одесского национального университета им. И. И. Мечникова. Сфера научных интересов — теория и история литературной критики XIX—XX вв., религиознофилософское сознание и проблемы понимания и письма в русской критике, философскоэстетический дискурс творчества Ап. Григорьева, Н. Страхова, К. Леонтьева, В. Розанова.

Рогачева Наталья Александровна. Выпускница Тюменского государственного университета. Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Тюменского государственного университета. Сфера научных интересов — поэтика русской лирики. Email: tmnnar@mail.ru.

Садриева Анастасия Николаевна. Выпускница Нижнетагильского государственного педагогического института. Кандидат культурологии, заведующая кафедрой технологий художественного образования Нижнетагильской государственной социально педагогической академии. Сфера научных интересов — поэтика жанра романа воспитания, институциональное воздействие произведений литературы, детская литература. Email: ans291777@mail.ru.

Семьян Татьяна Федоровна. Выпускница Казахского государственного университета (АлмаАта). Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета. Сфера научных интересов—визуальные особенности прозаического текста. Email: tatyana_semyan@mail.ru.

Сидорова Ольга Григорьевна. Выпускница Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой германской филологии УрФУ. Сфера научных интересов — современный британский роман, теория перевода, история художественного перевода в России. Email: ogs531@mail.ru.

Снигирев Алексей Васильевич. Выпускник Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского, иностранных языков и культуры речи Уральской государственной

юридической академии. Сфера научных интересов — лингвистический анализ художественного текста, интертекстуальность. Email: alex_sengir@rambler.ru.

Снигирева Татьяна Александровна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ. Сфера научных интересов — история русской литературы XX в. Email: tas0905@rambler.ru.

Турышева Ольга Наумовна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы УрФУ. Сфера научных интересов — теория литературы, литературная саморефлексия. Email: oltur3@yandex.ru.

Фокина Светлана Александровна. Выпускница Одесского национального университета им. И. И. Мечникова. Кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы Одесского национального университета им. И. И. Мечникова. Сфера научных интересов — лирика Серебряного века, авторский мир М. Цветаевой, русский ранний авангард, эстетические стратегии постмодерна, литературный процесс в русской и зарубежной культуре XX—XXI вв. Email: svetlana_fokina@ukr.net.

Худенко Елена Анатольевна. Выпускница Барнаульского государственного педагогического университета. Доктор филологических наук, заведующая кафедрой литературы Алтайской государственной педагогической академии. Сфера научных интересов — житнетворческие стратегии русской литературы, игровая поэтика, проблемы творческой биографии. Email: helenahudenko@mail.ru.

Черкезова Ольга Владимировна. Выпускница Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Кандидат филологических наук. Сфера научных интересов — теория прозы, творчество И. С. Тургенева, проблема визуальной интерпретации русской классики. Email: jefody@mail.ru.

SUMMARY

The monograph «The phenomenon of the incomplete» analyses the issue of the phenomenon of the incomplete. The work's structure was influenced by no less than two factors, i. e., the laws of the phenomenon in question and the authors' personal perception of the scope of issues in the theory and history of literature that are initiated or even provoked by the proposed theme.

The first section of the book outlines and clarifies the lexical and semantic field of the research and proposes philological and philosophical theorising of the phenomenon of 'the incomplete'; it proves that 'the incomplete' may not only be a subject, but also an instrument of research. New potentials of the phenomenon are considered, yet from very different aspects, i. e., viewed in terms of narrative specifics and in terms of receptive possibilities.

The literary material selected and construed by the authors of the monograph in the second section shows the multi-functionality of «the incomplete» in the literary process. On the one hand, the incompleteness might be a result of various circumstances and vicissitudes of the author's life and the destiny of his/her oeuvre. On the other hand, the «incompleteness» may signify the creative destiny and creative behaviour, be a phenomenon, a characteristic and a principle of the modern cultural situation.

The third section of the monograph comprises several clusters of important points. The graphic signifier of the incomplete, i. e. the ellipsis, is considered in terms of the genre and generic differences as a marker of peculiarities in certain literary epochs and potential approaches to the literary process and determination of the characteristics of creative individuality. This section of the book has in its centre the examination of the incompleteness and variation of archetypal plots and the poetics of fragment. The section is ended by two subsections both based on a certain paradoxical intrigue: the first one, on the movement from the whole to the infinite receptive incompleteness and the second, on the history of one 'rescued' poem.

The section which concludes the book is constructed chronologically, being dedicated to the literature of the 20th and 21st centuries. It has two distinct directions of research. The first deals with contemplation of the incomplete as one of artistic parameters of the literature of the past and present centuries. The other concerns the investigation of the incomplete as a characteristic of writer's individual creative thinking.

The conclusion represents the phenomenon of the incomplete viewed in two aspects of the humanities: philosophical and philological.

CONTENTS

Foreword

The energy of the incomplete	3
------------------------------------	---

1. The Incomplete: theoretical points and issues of interpretation9

1.1. On the semantics of lexical items 'incomplete' vs 'unfinished'.....	9
1.2. Definition of the concepts of unfinished / incomplete work.....	16
1.3. The incompleteness: a creative potential of textual anomalies	57
1.4. The concept of linear/cyclical time and the unfinished/open	67
1.5. On the question of commenting and plot reconstruction methods of the incomplete texts by Andrey Platonov.....	77
1.6. The incomplete as an interpretant (a case study of two texts by F. Kafka)	124
1.7. The poetics of 'continuing perception' in the artistic discourse of I. S. Turgenev (on the issue of heterogeneous narrative)	143
1.8. Literary criticism as completion of the incomplete	158

2. The incomplete as a literary fact 194

2.1. Non-publication as incompleteness: the novel by M. M. Prishvin <i>The Tsar's Road</i>	194
2.2. The 'incomplete' death of Vladimir Nabokov	211
2.3. The destiny and prose of J. G. Farrell	222
2.4. The incompleteness of the cycle of <i>Wilhelm Meister</i> novels by J. W. Goethe as the impossibility to complete the achievement of personhood in the European <i>Bildungsroman</i>	242
2.5. The metaphysics of fragment: an inter-textual commentary to the fragments of <i>The Poem about the Tsar's Family</i> by M. I. Tsvetaeva	259
2.6. The mechanisms of 'incompleteness' in the interactive literature	309

3. The Poetics of the Incomplete 345

3.1. The category of incompleteness and the semantic and symbolic potential of ellipsis	345
3.2. The statistical dynamics of ellipsis. The day before yesterday... Yesterday... Today...	373
3.3. Variability of a strophic organization in Poem without a Hero by Anna Akhmatova	384

3.4. On the incompleteness of archetypal plots	395
3.5. Variation of lyrical plot as a factor of the aesthetics of incompleteness (a case study of the M. I. Tsvetaeva's cycle <i>Don Juan</i>)	409
3.6. The incompleteness of plot as one of the creative principles of A. P. Chekhov	418
3.7. The poetics of fragmentation: possibilities and limitations	423
3.8. A. S. Pushkin's poem <i>The Flower</i> in a later context: from the whole to the incomplete	461
3.9. Three extra lines (a literary study)	477
4. The Incomplete as a Quality of Artistic Thinking	485
4.1. The incomplete as an artistic practice in the Russian prose of the 20 th century	485
4.2. Paradoxes of V. V. Rozanov (on the issue of 'the incomplete')	502
4.3. Completeness / incompleteness of an artistic work in the oeuvre of M. I. Tsvetaeva.	515
4.4. <i>Poem without a hero</i> by A. A. Akhmatova: the incompleteness as a property of poetic consciousness	535
4.5. 'Alteration cannot be valid': variability of a poetic text as a form of the incomplete	560
4.6. The incomplete as a creative gesture (the prose of the Strugatsky brothers)	570
4.7. Incompleteness as author's strategy in the 'new drama' at the turn of the 21 st century	585
Conclusion	597
The phenomenon of incompleteness in art and its philosophical rationale	597
The triumph of the postscript, or The <i>post mortem</i> metamorphosis of a literary reputation	612
Appendix. Reviews	617
Rabinovich V. S. Unfinishable incomplete	617
Vorobyova S. Yu. «And doesn't finish a line ...»	629
Davydov D. Poetics of unfinished	641
Proskurina E., Silantyev I. "I studied crisis...": the phenomenon of the unfinished as a literary trilogy	642
About the Authors	660
Summary	665

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

Энергия незавершенного	3
------------------------	---

1. Проблемы интерпретации незавершенного 9

1.1. О семантике лексем <i>незавершенный</i> – <i>незаконченный</i>	9
1.2. Дефиниция понятий незаконченного / незавершенного произведения	16
1.3. Креативный потенциал текстовых аномалий	57
1.4. Идея линейного/циклического и неоконченного/открытого времени	67
1.5. К вопросу о комментировании и способах сюжетной реконструкции незавершенных текстов Андрея Платонова	77
1.6. Незавершенное в роли интерпретанты (на материале двух текстов Ф. Кафки)	124
1.7. Поэтика «длящегося восприятия» в художественном дискурсе И. С. Тургенева	143
1.8. Литературная критика как завершение незавершенного	158

2. Незавершенное как литературный факт 194

2.1. Неопубликованный роман М. М. Пришвина «Осударева дорога»	194
2.2. Смерть как образ незавершенности в художественном мире В. Набокова	211
2.3. Судьба и проза Джеймса Гордона Фаррела	222
2.4. Незавершенность цикла романов воспитания И. В. Гете о Вильгельме Мейстере	242
2.5. Метафизика фрагмента: интертекстуальный комментарий к фрагментам «Поэмы о царской семье» М. И. Цветаевой	259
2.6. Механизмы «незавершенности» в интерактивной литературе	309

3. Поэтика незавершенного. 345

3.1. Семантико-символический потенциал многозначия	345
3.2. Статистическая динамика многозначия. Позавчера... Вчера... Сегодня	373
3.3. Вариативность строфической организации в «Поэме без героя» Анны Ахматовой	384

3.4. Незавершенность архетипических сюжетов.	395
3.5. Вариативность лирического сюжета как фактор эстетики незавершенности (на примере цикла М. Цветаевой «Дон Жуан») . . .	409
3.6. Незавершенность сюжетов — один из творческих принципов А. П. Чехова	418
3.7. Поэтика фрагментарности: возможности и ограничения	423
3.8. От целостности к незавершенности: стихотворение А. С. Пушкина «Цветок» в позднем контексте	461
3.9. Три лишних строки (литературоведческий этюд)	477
4. Незавершенное как свойство художественного мышления	485
4.1. Поэтика незавершенного в русской прозе XX в	485
4.2. Парадоксы модели мира В. Розанова	502
4.3. Завершенность/незавершенность художественного произведения в творчестве М. И. Цветаевой	515
4.4. «Поэма без героя» А. Ахматовой: незавершенность как свойство поэтического сознания	535
4.5. «Исправленному верить невозможно»: вариативность поэтического текста	560
4.6. Незавершение как творческий жест (проза братьев Стругацких) . . .	570
4.7. Незавершенность как авторская стратегия в «новой драме» рубежа XX—XXI вв	585
Послесловие	597
Феномен незавершенности в искусстве и его философская подоплека . .	597
Торжество постскриптума, или Метаморфозы литературной репутации <i>post mortem</i>	612
Приложение. Рецензии.	617
Рабинович В. С. Незавершимая незавершенность	617
Воробьева С. Ю. «И не кончается строка ...»	629
Давыдов Д. Поэтика незаконченности	641
Proskurina E., Silantyev I. “I studied crisis...”: the phenomenon of the unfinished as a literary trilogy	642
Об авторах	660
Summary	665
Contents	666

Электронное научное издание

ФЕНОМЕН НЕЗАВЕРШЕННОГО

Монография

Под общей редакцией

Т. А. Снигиревой и А. В. Подчиненова

2-е издание, исправленное и дополненное

Редактор *Р. Н. Кислых*

Корректор *А. В. Бортникова*

Компьютерная верстка *Г. Б. Головиной, А. Ю. Матвеева*

Дизайн обложки *В. В. Серягиной*

Подписано в печать 13.02.2019.

Формат 60×84/16. Гарнитура Times New Roman.

Уч.-изд. л. 37,7. Объем 5,57 Мб.

Издательство Уральского университета 620000,

Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Тел.: + (343) 350-56-64, 350-90-13

Факс +7 (343) 358-93-06

E-mail: press-urfu@mail.ru

